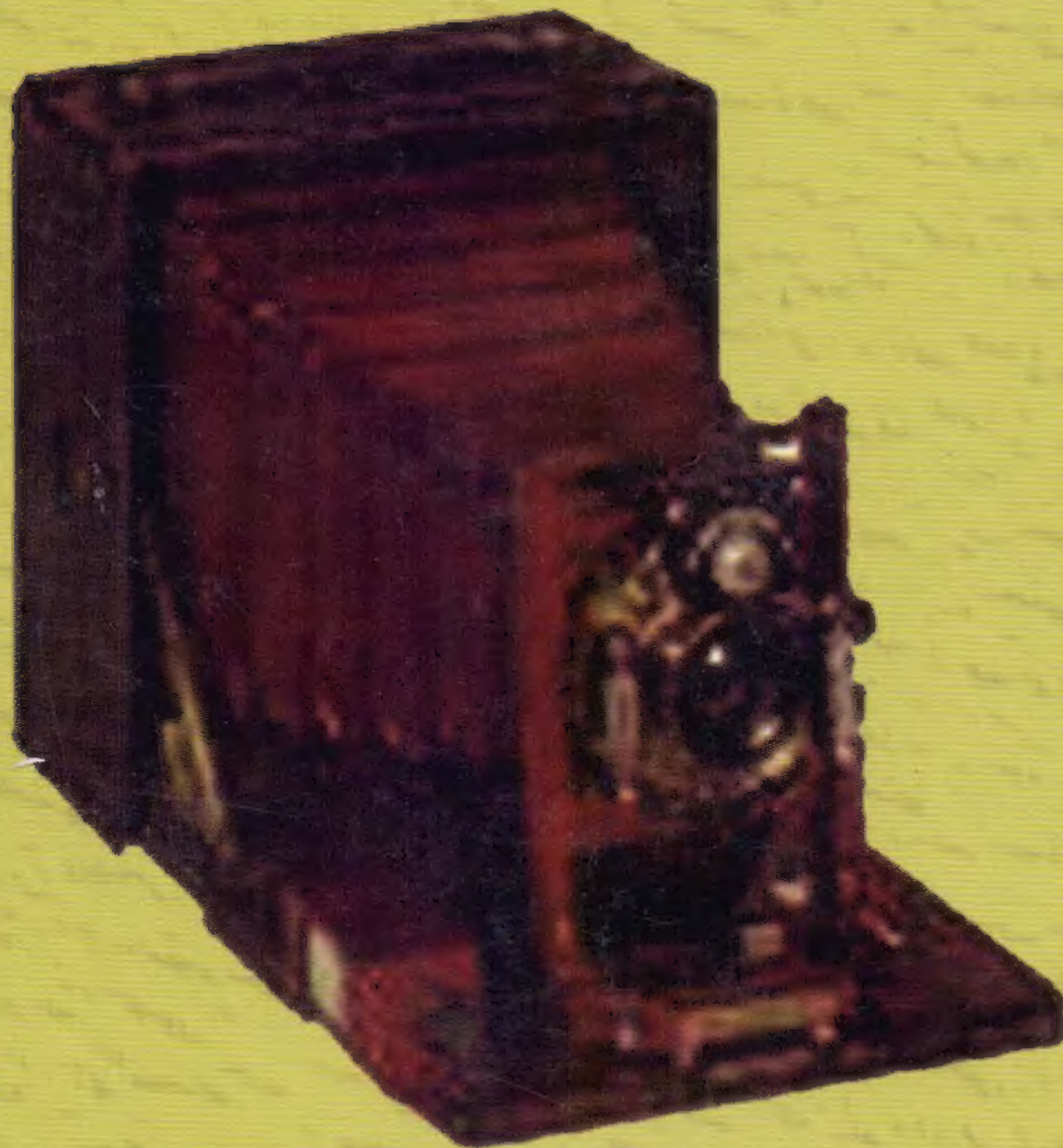


# عصر الصورة في مصر الحديثة





المرآة المصورة      الخزانة المصورة

العالم المصور

اللطائف المصورة      السير المصور

الرفيع المصور

إحياء المصطفى      النشرة المصورة

مهر الحديقة المصورة

الاطفال المصورة      الرار المصورة





**عصر الصورة في مصر الحديثة**

**١٨٣٩ - ١٩٢٤**







دار الكتب والوثائق القومية

الإدارة المركزية للمراكز العلمية

مركز تاريخ مصر المعاصر

# عصر الصورة في مصر الحديثة

## ١٨٣٩ - ١٩٢٤

تأليف

د. محمد رفعت الإمام

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة

(١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م)



الهيئة العامة  
لدار الكتب والوثائق القومية  
رئيس مجلس الإدارة  
أ. د. عبدالناصر حسن

الإمام، محمد رفعت.  
عصر الصورة في مصر الحديثة: ١٨٣٩ - ١٩٢٤ /  
تأليف محمد رفعت الإمام. - القاهرة: دار الكتب والوثائق  
القومية، الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مركز تاريخ مصر  
المعاصر، ٢٠١٣.

٢٥٤ ص؛ 24 سم.

تدمك 8 - 0970 - 18 - 977 - 978

١ - التصوير الضوئي - تاريخ

٢ - مصر - تاريخ - العصر الحديث (١٨٠٥ - ) .

١ - العنوان .

٧٧٠ . ٩

إخراج وطباعة:  
مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

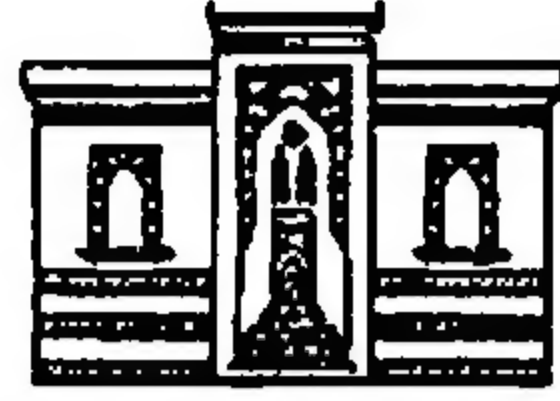
لا يجوز استنساخ أي جزء من هذا الكتاب بأي  
طريقة كانت إلا بعد الحصول على تصريح كتابي  
من الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

[www.darelkotob.gov.eg](http://www.darelkotob.gov.eg)

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٣/٩٠٤٧

I.S.B.N. 978 - 977 - 18 - 0970 - 8





دار الكتب والوثائق القومية  
الإدارة المركزية للمراكز العلمية  
مركز تاريخ مصر المعاصر

# مصر النهضة

العدد ٧٨

سلسلة دراسات علمية في تاريخ  
مصر الحديث والمعاصر

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. عبد الناصر حسن

رئيس الإدارة المركزية للمراكز العلمية

أ.د. محمد صبرى الدالى

رئيس التحرير

أ.د. أحمد زكريا الشلق

سكرتير التحرير

عبد المنعم محمد سعيد

الآراء الواردة بالنص لا تعبر عن رأى هيئة  
التحرير ولكن تعبر عن رأى المؤلف

أسس هذه السلسلة

أ.د. يونس لبيب رزق

عام / ١٩٨٣

للمراسلات / مركز تاريخ مصر المعاصر / دار  
الكتب والوثائق القومية / كورنيش النيل .  
رملة بولاق .

الإشراف الفنى

محمد على الشريف

مدير عام المطبعة

أ/ علاء عيسوي

تصميم الغلاف

محمد عماد







## تقديم

يعد هذا الكتاب «عصر الصورة فى مصر الحديثة» كتاباً متفرداً فى موضوعه غير التقليدى، فهو يؤرخ لموضوع مثير ومتع معاً، يتصل بتاريخ العلم وانتقال فنونه وابتكاراته وإبداعاته إلى الحياة المصرية منذ عام ١٨٣٩، فى عصر محمد على، ضمن ما انتقل إليها من مستحدثات العلم وإنجازاته، عندما كان الحاكم حريصاً على بناء الدولة الحديثة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وحسبما ذكر المؤلف، فإن التصوير الشمسى أو الفوتوغرافى بدأ فى مصر متزامناً مع بداية اختراع إلة التصوير واستخدامها فى فرنسا منذ عام ١٨٣٩، مما يعنى أن مصر حرصت على مواكبة مخترعات العصر وأدوات حضارته العلمية الجديدة. ومن ثم فإن هذا الكتاب يسد نقصاً فى التاريخ لمجال من مجالات العلم وفنونه، ولعله يفتح باباً أو مجالاً أرحب للاهتمام بالتاريخ لمجالات العلوم والفنون، وكيف نشأت وتطورت وجاءتنا لتساهم فى تحديث وطننا ونهضته، فلا ريب أن جوهر الحضارة الحديثة هو العلم وما أنتجه من فنون وصناعات وهو ما نسميه «بالتكنولوجيا»، حتى نعرف مدى استجابتنا للحضارة الحديثة وإلى أى مدى واكبناها وأفدنا منها، وما هى مقدرتنا على التواصل والإسهام فيها، بدلاً من اجترار الفخر بالماضى التليد لتعويض العجز عن استعادة النهوض والتقدم.

ومؤلف هذا العمل هو الدكتور محمد رفعت الإمام أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر المساعد فى كلية الآداب بدمهور، جامعة الإسكندرية، وهو كما يعرفه الوسط الأكاديمى باحث جاد، له إسهامات مقدرة فى حقل التخصص، فضلاً عن إسهامه فى إعادة تأسيس هذه السلسلة. «مصر النهضة» فى إصدارها الثانى، الذى بدأناه فى عام ٢٠٠٤، فكان سكرتيراً نابهاً لتحريرها. ولم يغادرها للعمل بالجامعة إلا بعد أن اطمأن إلى أنها وقفت على أقدامها وانتظمت واستعادت مكانتها. وهى «مصر النهضة» ترحب به كاتباً متميزاً، ومؤرخاً راسخاً العلم.



ولست أحب أن أستعرض فى هذا التقديم موضوعات هذا الكتاب المتميز، فقد أغنانا المؤلف عن ذلك فى مقدمة ضافية، عندما طرح فيها تساؤلاته وإشكالياته التى ناقشها الكتاب، لكننى أود أن لا يفوتنى الإشارة إلى أنه ناقش قضية على درجة كبيرة من الأهمية، عندما أثار السؤال المتعلق بمدى تقبل المجتمع المسلم المحافظ لمسألة الصور والتماثيل، وكيف اقتنع الناس بأهميتها و«شرعيتها» فناقش القضية من جانبيها الدينى والاجتماعى، ومحاولات التوفيق بين هذا الوافد من الغرب وبين الميراث الدينى، استنادا إلى قاعدة جلب المنافع ودفع الأضرار للتأكيد على عدم تحريم الشريعة للتصوير المفيد، فاستند إلى فتاوى المجددين الكبار وعلى رأسهم الأستاذ الإمام محمد عبده، الذى أفتى، منذ ما يزيد على قرن من الزمان، بأن الفوتوغرافيا «حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ما يستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية...» وهكذا حسمت المسألة على اعتبار أن التصوير «لا يصح عقلا أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق، فله منافع ومضار».

وأخيرا أود أن أشير إلى حقيقة تتعلق بمؤلفنا وهى أنه ليس من ذلك النفر من الباحثين الذين ينشروا أبحاثهم ويفرغوا منها، ولكنه من هذا النوع المثابر الذى تنمو الفكرة فى عقولهم وتتطور بعد أن يتعهدوها بمزيد من البحث والتقصى، للوصول إلى أفضل إنجاز. فتحية إلى الدكتور محمد رفعت الإمام على هذا العمل العلمى الذى جمع بين الفائدة والمتعة، وشكرا له على أن خص هذه السلسلة بهذا العمل مستجيبا لدعوتنا، ونأمل أن يستمر تواصله معنا وأن يقدم للمكتبة التاريخية العربية مزيدا من الجهود الموفقة، لخدمة تاريخ وطننا وتاريخ نهضته.

ولله الفضل من قبل ومن بعد.

رئيس التحرير

أ. د. أحمد زكريا الشلق

أكتوبر ٢٠٠٩



## مقدمة

من المفارقات أن تاريخ التصوير الشمسي «الفوتوغرافى» قد بدأ فى مصر متزامناً مع بداية التاريخ العام لاختراع آلة التصوير ذاتها بفرنسا فى عام ١٨٣٩ . وفى هذا الخصوص ، تبوأَت مصر مكاناً محورياً فى التاريخ العام للتصوير الشمسي ، ووقعت «مصر المصورة» فى قلب باكورة الإنتاج الفوتوغرافى العالمى ، وأمست صورها جد مهمة لأنها تؤثّق لتاريخ وتطور التصوير الشمسي ذاته . ولا ريب أن اختراع آلة التصوير الشمسي يُعد من العلامات الفارقة فى التاريخ الإنسانى وعلى درب السجل الحضارى . إذ نجم عنه ثورة فى التوثيق البصرى والإنجاز العلمى فى ميادين الحياة المختلفة . ولذا ، أطلق على هذا الأثر وذاك التأثير عدة مسميات من قبيل «فرشاة الطبيعة» و «ريشة الطبيعة» و «قلم الطبيعة» .

وفيما يتعلق بالشرق خاصة ومصر بالأخص ، تخطى الإنتاج الفوتوغرافى حدود «الصورة» إلى «رؤية» عن العلاقات بين الشرق والغرب بكل مظاهرها التاريخية والسياسية والعسكرية والثقافية والعلمية . وهنا - محديداً - تتجلى أهمية هذه الدراسة التى تُورخ لاختراع آلة التصوير الشمسي فى خط متواز - إن لم يكن متضافراً - مع رصد تداعياته العلمية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية على مصر . وتلفت الدراسة الأنظار إلى ضرورة الاهتمام بتاريخ العلم لاسيما الاختراعات والابتكارات التى أسهمت فى التحولات الجذرية التى طرأت على السجل الإنسانى والحضارى . وفى هذا الصدد ، يلاحظ أن مصر القرن التاسع عشر قد اتسمت بخاصية «جذب» معظم التقنيات الحديثة قرناً ذاك : البخار والسكك الحديدية والتليفون والتلغراف .... والفوتوغرافيا .

ويشير هذا الكتاب قضية جد شائكة فحواها أن مصر القرن التاسع عشر قد احتلت موقعاً علياً فى التاريخ العام للفوتوغرافيا وشكلت صورها «شواهد» على ميلاد الآلة والحرفة وتطوراتها . والأهم ، كانت مصر المكان المصور الأول كماً وكيفاً فى العالم كله قرناً ذاك . ورغم هذه الريادة وتلك المكانة ، فلا يُوجد «متحف فوتوغرافى» ولا أى شكل من أشكال



الحفظ المتحفى فى مصر حتى الوقت الراهن . ومما يؤسف له أن التراث الفوتوغرافى المصرى خلال الحقبة الذهبية «يُزين» متاحف الفوتوغرافيا العالمية بأوروبا وأمريكا - والأكثر أسفاً - المتحف الفوتوغرافى بتل أبيب الذى «يستأثر» بمجموعة نادرة منه . ولذا ، فإن الغاية المنشودة من وراء هذه الدراسة أن تكون بمثابة «رصيد خبرة» أمام صناع القرار عساها أن تُسهم به «شئ ما» فى استدراك الفجوة الفوتوغرافية فى المتاحف المصرية .

ونجدد الإشارة إلى أن هذا الكتاب فى الأصل كان بحثاً بعنوان «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» قمتُ بنشره فى مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة (أغسطس ٢٠٠٦) بفرض دعم الإنتاج العلمى لنيل درجة «أستاذ مساعد» فى التاريخ الحديث والمعاصر . وقد حكمه للمجلة المؤرخ المصرى المرموق أ.د. أحمد زكريا الشلق أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بأداب عين شمس ورئيس تحرير سلسلة «مصر النهضة» ومؤسس إصدارها الثانى . وفى مطلع عام ٢٠٠٨ ، اقترح سيادته على فكرة تطوير البحث إلى كتاب يُنشر فى هذه السلسلة الغراء . وقد أسعدنى جداً هذا الاقتراح وقبلته بكل ترحاب . ومنذئذ ، ما انفك الرجل فى كل لقاء يُطالبنى بانجاز الكتاب . وفى كل مرة ، أعده بإتمام الكتاب فى أقرب وقت حيث كنتُ مشغولاً بإنهاء الأبحاث المطلوبة من أجل الترقية . وللمرة الثانية ، وقع البحث أنف الإشارة بين يديّ د . الشلق محكماً إياه ضمن الإنتاج العلمى الذى تقدمتُ به من أجل الترقية . وقد نال البحث أعلى درجة بإجماع اللجنة . وأثناء المناقشة ، الملح سيادته بأن البحث فى طريقه إلى أن يكون كتاباً . وعقب الانتهاء من الترقية فى يولية ٢٠٠٩ ، عكفتُ على إعداد هذا الكتاب بمؤازرة دائمة من قدوة الباحثين الحسنة فى الحياة والإنسانية والعلم . ولذا ، فإننى أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى أ.د. أحمد زكريا الشلق على جهوده البارزة فى خدمة الدراسات التاريخية الأصيلة وتنمية روافد المعرفة التاريخية الجادة لدى العقل الجمعى المصرى .

هذا ، ويقع الإطار الزمنى للكتاب بين عامى ١٨٣٩ - ١٩٢٤ . ويرجع سبب اختيار سنة البداية إلى أنها قد شهدت ميلاد آلة التصوير الشمسى فى فرنسا وولوجها الديار



المصرية ستنذاك لتدشين طلائع الإنتاج الفوتوغرافى العالمى . وأما سنة الختام ، فقد سجلت «تمصير» التصوير الشمسى بعد أن كان حكراً على العناصر الأجنبية والمتمصرة .

وثمة إشكاليات اعترضت سبيل الدراسة ، لعل على رأسها الترجمة العربية الأدق لكلمة "Photography" . إذ ترجمها بعض الأدبيات العربية إلى «التصوير الشمسى» و «التصوير بنور الشمس» و «التصوير بالشمس» نظراً للدور المحورى الذى تقوم به الشمس فى عملية التصوير . ولكن تطور تقنيات الضوء فى المنظومة الفوتوغرافية جعل هذا المصطلح رهناً بمرحلة كلاسيكية فى تطور هذا الاختراع وصار يُسمى أحياناً بـ «التصوير الضوئى» . وتستخدم معظم الأدبيات والنصوص العربية مصطلح Photography بأشكال مختلفة نذكر منها : فطوغرافيا ، فتوغرافيا ، فوتغرافيا ، فوطوغرافيا ، فوتوجرافيا ، فوطغرافيا ، فوتوغرافيا ... إلخ . وسوف نستخدم الشكل الأخير على امتداد الكتاب عندما تقتضى الضرورة استخدامه وعندما يرد فى سياق اقتباس أو كجزء من اسم استديو أو ما شابه . ونجدد الإشارة إلى أننا سنستخدم على مدار الكتاب أيضاً اصطلاح «التصوير الشمسى» حتى فى فترة «التصوير الضوئى» نظراً لأصالة المصطلح الأول وارتباط الاختراع قيد الدراسة به .

وعطفاً على ما سبق ، تكاد تخلو المكتبة العربية من أية دراسة علمية عن نشأة وتطور «التصوير الشمسى» عموماً وعن تواجده فى مصر خصوصاً . ولذا ، شكلت ندرة المادة العلمية معضلة بحثية . وجدير بالتسجيل أن هذا النمط من الدراسات يستلزم مادة غير تقليدية وغير مألوفة فى الإنتاج التاريخى . ومن ثم ، سبُرَت أغوار وغيابات الوثائق والدوريات والأرشيفات المصورة والكتابات المتباينة بحثاً عن مكونات «الصورة الأكمل» لتوثيق عصر الصورة فى مصر الحديثة .

ويطرح الكتاب جملة تساؤلات من قبيل : لماذا مصر تحديداً ؟ وماذا التقطه المصورون خصيصاً ؟ وكيف قوبل التصوير فى مجتمع مسلم محافظ لديه خلفية دينية ترتاب فى



الصور والتماثيل ؟ وكيف اقتنع العباد بـ «شرعية» هذا الوافد من بلاد غير مسلمة ؟ وما هي «المنافع» التي ستعود عليهم من جرائه ؟ وهل أسهم في تغيير صورة مصر النمطية التي زرعها الاستشراق في العقل الجمعي الغربي ؟ وهل وقع الإنتاج الفوتوغرافي أسيراً للسياسة ؟ وإلى أى مدى يُمكن توظيف المنتج الفوتوغرافي في التوثيق والتأريخ ؟ . يسعى الكتاب للإجابة عن هذه التساؤلات تأسيساً على ما تيسر من مادة علمية .

وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول تسبقها مقدمة علاوة على أربعة ملاحق . يستعرض الفصل الأول «المنظومة الفوتوغرافية» اختراع آلة التصوير الشمسى وتطور تقنياتها على امتداد القرن التاسع عشر ورصد كل ما نجم من تداعيات والعروج إلى سمات مصر الجاذبة لهذا الاختراع الوليد . ويرصد الفصل الثانى «المصوّراتية» الذين تهافتوا على مصر من كل صوب وحذب لاسيما جيل الرواد . كما يتطرق الفصل إلى الجيل الثانى من المصوّراتية رعايا الدولة العثمانية الذين دخلوا الميدان الفوتوغرافى بجوار الأجانب . ويُناقش الفصل الثالث «المنافع والمضار» المفاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى عشية أربعينيات القرن التاسع عشر ومحاولات التوفيق بين «الوافد الغربى» و«الميراث الدينى» . كما يتناول الفصل جدوى «التصوير الشمسى» فى ميادين الحياة والحضارة والعلم وغيرها . ويتصدى الفصل الرابع لرصد وتحليل «إنتاج المعرفة الفوتوغرافية» فى مصر الحديثة عبر الصحف والمجلات والكتب والجمعيات الفوتوغرافية مما تمخض عنه نهضة مصرية فى الميدان الفوتوغرافى أسهمت فى تمصير هذه الحرفة التى احتكرها الأجانب والمتمصرون ردها من الزمن ليس بقليل . ويُركز الفصل الخامس «مصر المصوّرة» على طبيعة وسمات الإنتاج الفوتوغرافى الذى وثق وسجل مفردات الحياة فى مصر على كل مستوياتها .

أما الملاحق ، فيتناول الأول فتوى الإمام محمد عبده بخصوص مدى تحريم وإباحة التصوير الشمسى وتنظيمه لخدمة العباد ، والملحق الثانى مخصص لـ «الأدبيات



الفوتوغرافية فى مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى» التى صدرت بالقاهرة عام ١٩١٣ لتكون أول دورية عربية تفرد مساحة محورية للتصوير الشمسى على صفحاتها . وينشر الملحق الثالث عددين من «مجلة التصوير الشمسى» ، أول دورية مصرية وعربية متخصصة فى التصوير الشمسى . وجدير بالتسجيل هنا أن محتويات الملحقين الأخيرين نادرة جداً ولا يتيسر للباحثين الحصول عليها بسهولة وتكاد تكون مفقودة . ولذا ، أثرت نشرها حتى تُتاح أمام الراغبين فى الإطلاع عليها والاستفادة منها .

ويلتقط الملحق الرابع «مشاهد قاهرة نادرة فى القرن التاسع عشر» ، وهو عبارة عن مجموعة صور للقاهرة أعدتها «جمعية محبى الفنون الجميلة» فى اليوم ضخم وفخم حمل عنوان «مجموعة الصور الشمسية للقاهرة منذ سنة ١٨٤٩» وأهدته للملك فاروق . وقد آلت ملكية هذه المجموعة - مع مجموعات أخرى أكثر ثراءً وأهمية تتجاوز «٦٠» ألبوماً وتشكل مكتبة فاروق الفوتوغرافية - إلى وزارة الإرشاد القومى عقب قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، ومن الأخيرة إلى وزارة السياحة التى استدعتنى فى مطلع عام ٢٠٠٨ لتقييم هذه المكتبة . وبعد فحص ودراسة لما يُناهم الشهرين ، قمتُ بتصنيفها وترقيمها . وكتبتُ تقريراً عن فرادتها وندرتها وشموليتها وجدواها . واقترحتُ أن تكون هذه المكتبة «نواة» لمتحف فوتوغرافى مصرى . بيد أن «التعليمات» قد صدرت بإحالة مكتبة فاروق الفوتوغرافية إلى مكتبة الإسكندرية .

وعلى الله قصد السبيل

دكتور

محمد رفعت الإمام

١٠ سبتمبر ٢٠٠٩







إهداء

إلى

قرة العين وزينة الحياة

أشرفت.. أشرف.. محمد







## الفصل الأول

### المنظومة الفتوغرافية







## الفصل الأول

### المنظومة الفوتوغرافية

ثمة ما يُمكن ملاحظته في البدء مفاده أن اختراع التصوير الشمسي لم يرتبط باسم شخص بعينه ولا ببلد بذاته؛ إذ اتسم هذا الاختراع بطبيعة تراكمية حيث كان نتاجاً لجهود أشخاص عديدين يتمون إلى جنسيات متباينة. ورغم الاستقرار إلى التنسيق فيما بينهم، فإنهم شكلوا بشكل غير مقصود سلسلة مترابطة الحلقات صبت نتائجها جميعاً في مجرى واحد. وهنا، تجدر الإشارة المهمة إلى أن فكرة التصوير الشمسي والضوئي فيما بعد، وكذا آله، قد وردت في كتابات العالم العربي الحسن بن الهيثم في عام ١٠٣٨ م. وفي تجاربه المبكرة على الغرف المظلمة وحاسة الإبصار<sup>(١)</sup>.

### الآلة والحرفة

وفي هذا السياق، ارتبط التصوير الشمسي عضوياً بدراسة الضوء وطبيعته وتأثيره على السطوح الحساسة بنفس أهمية دراسة المواد الكيميائية وتأثيراتها. وهكذا، بينما كان علماء البصريات يتسابقون من أجل تحسين العدسات، كان علماء الكيمياء يتبارون بغية تطوير أساليب التصوير. إذن، تُمثل «الصورة الفوتوغرافية» نتاجاً لتأثير الضوء على بعض المواد الكيميائية. وبعبارة موجزة، لا يُمكننا الفصل في تطور المنظومة الفوتوغرافية بدءاً من المجال البصري (الضوء) مروراً بالميدان الميكانيكي (الآلة) وانتهاءً بالخامات الحساسة التي تُسجل الصور (الفيلم).

تتألف كلمة «فوتوغرافيا» *Photography* من كلمتين يونانيتين هما «فوتوس» *Photos*؛ أي الضوء و«جرافو» *grapho*؛ أي الرسم. وبذا، يكون معناها «الرسم بالضوء»<sup>(٢)</sup>. وعلى الدرب الطويل لاختراع التصوير الشمسي، تُعد «الحجرة المظلمة» *Camera Obscura* بمثابة حجر الأساس في تكوين الصورة. وكانت هذه الحجرة البدائية مبطنة بالسواد ومغلقة

من كل النواحي عدا «ثقب صغير» في أجد جدرانها يتفد منه الضوء إلى جزء من الجدار المقابل. وبموجبها، أمكن الحصول على مناظر لمنازل وأشجار وأشخاص بشكل معكوس ومقلوب على جدار الحجرة المقابل للثقب أو تظهر على شاشة بيضاء تُثبت في الاتجاه المعاكس للثقب. وقد استعمل فنانون عصر النهضة هذه الوسيلة لمساعدتهم على الرسم<sup>(٣)</sup>. وبحلول منتصف القرن السادس عشر، ثمة تطور تقني، جد مهم، أصاب هذه الحجرة أدى إلى تصغيرها. ولذا، صارت تُسمى «الصندوق المظلم» أو «الحزانة المثقوبة». ليس هذا فحسب، بل حلت «عدسة» محل «الثقب الصغير» علاوة على «مرآة» تعكس الصورة إلى أعلى وتُسلطها على شاشة<sup>(٤)</sup>.

عند هذا الحد، جويت صناعة الصورة بمعضلتين أساسيتين. أولاًهما، إمكانية التحكم في الضوء وثانيتهما إمكانية تثبيت الصورة المعكوسة. وعلى مدار قرنين، تمخضت الجهود العلمية في هذا المضمار عن اكتشاف أن أملاح الفضة تتأثر بالضوء ويسودّ لونها (١٧٢٧) وأن كلوريد الفضة أسرع حساسية للونين الأزرق والبنفسجي عنه بالنسبة للونين الأحمر والبرتقالي (١٧٧٧). وتعد هذه الظاهرة بمثابة القطب الثاني المواز لتقنية الحجرة المظلمة في صناعة الصورة<sup>(٥)</sup>.

ورغم أهمية هذه المرحلة الجينية والمخاض الطويل في اختراع التصوير الشمسي، فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد سجل رسمياً شهادة ميلاد هذا الاختراع. ففي عام ١٨٠٢، أجرى توماس ويدجود Thomas Wedgwood عدة تجارب للحصول على «صورة» بتأثير الضوء على نترات الفضة. وقد أسفرت تجاربه عن تباشير الـ «صور» على أوراق الشجر وعلى الجلد الأبيض، ولكنه عجز عن تثبيتها وانطمست بأسوداد سطحها كله<sup>(٦)</sup>.

ونجد الإشارة إلى أن جوزيف نيقفور نيبس الفرنسي Joseph Nicéphore Niepce قد سار في اتجاه مواز لـ ويدجود الإنجليزي للحصول على «الصورة»، ولكن، باتباع تقنية الحفر على الحجر والزجاج والزنك بواسطة القار (القطران) فيما يُسمى «الهيليوجرافيا»؛ أي النقش بالتصوير الشمسي. وفعلاً، آتت تجاربه أكلها عام ١٨٢٧ وحصل على أول



«صورة» ثابتة التقطها من خلال نافذة أحد المنازل فى الريف الفرنسى. بيد أن هذه التقنية لم تكن عملية؛ إذ أنها كانت تتطلب تعريض الجسم المنشود تصويره للشمس الساطعة نحو ثماني ساعات متصلة<sup>(٧)</sup>. ورغم هذا، يُعد هذا الرجل صاحب الفضل الأول فى التصوير الضوئى الحديث؛ إذ أنه تمكن من تثبيت الصور المسجلة على خامات حساسة للضوء بمعاملات كيميائية جعلتها قابلة للبقاء دون تلف<sup>(٨)</sup>.

وفى ذات التوقيت أيضاً، كان لويس داجير *Louis Daguerre* الفرنسى يُجرى تجارب مماثلة. ولذا، عندما سمع عن تجارب نيبس، اتصل به وصاراً شركاء (١٨٢٩-١٨٣٣). وبفضل مساعدة نيبس، تمكن داجير من عمل صور للأشخاص على لوحات نحاسية مفضضة مطلية بيود الفضة مستعملاً تقنية «الخزانة المثقوبة»، وأظهر الصور بواسطة بخار الزئبق واستخدم ملح الطعام فى إذابة أملاح يود الفضة التى لم تتأثر بالضوء. وصارت هذه الطريقة منذ عام ١٨٣٩ تُسمى «داجيروتيب» *Daguerrotype* نسبة إلى مبتكرها. ورغم تعقيد هذه الطريقة واحتياجها إلى مهارات عالية، فقد تمخض عنها ظهور الصورة وتثبيتها بدقة دون أى تغير يطرأ عليها إثر الغسيل بمحلول الهيو. ومع ذلك، لم يكن مستطاعاً الحصول على نسخ منها. إذ كانت أحادية التصوير وغير قابلة للتكرار<sup>(٩)</sup>.

ورغم مثالب طريقة «داجيروتيب»<sup>\*</sup> آتفة الذكر، فإنها قد اشتهرت آنذاك وذاع صيتها فى بريطانيا والولايات المتحدة حتى غدت عملاً مربحاً للغاية. وبذا، أدخلت «داجيروتيب» التصوير الشمسى إلى عالم السوق وأصبغته بالطابع الاستثمارى بما يُمثل «قفزة هائلة» ونحولاً ذا دلالة على درب هذه الصناعة. وبسرعة، انتشرت «داجيروتيب» فى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. ولكن بينما استغرق الرعيل الأول من المصورين الفرنسيين فى تصور المناظر الطبيعية ومنشآت المدن بالأخص، أسهب أقرانهم الإنجليز والأمريكيون فى تصوير البورتريهات ذوات الأحجام الكبيرة. وإزاء هذا النجاح، ابتكر المجرى جوزيف بيتزفال *Jozef Petzval* فى عام ١٨٤٠ عدسة مقعرة لتصوير الوجوه تتميز

\* بلغ ارتفاع آلة داجير ١٢,٥ بوصة، وعرضها ١٤,٥ بوصة، وطولها ١٠,٥ بوصة.

بسرعة الأداء. كما تم اكتشاف تقنية أفضل لزيادة حساسية الشريحة المستخدمة في طراز «داجيروتيب» بتعريضها عند الإظهار لبخار الكلورين أو البرومين<sup>(١٠)</sup>.

وبينما كان المعهد العلمى فى باريس يحتفى باختراع «داجيروتيب» وتداعياته منذ عام ١٨٣٩، أعلنت الجمعية الملكية فى لندن عام ١٨٤١ عن ميلاد طراز تصويرى آخر بفضل جهود وليام فوكس تالبوت *William Fox Talbot* الذى وصفه بـ «الرسم الجذاب» *Photogenic drawing*. وقد تمخضت تجارب تالبوت عن إمكانية عمل «صورة» وتثبيتها بالغسيل فى محلول ملح الطعام، كما اكتشف إمكانية الحصول على «صورة» إيجابية من الصورة السلبية بوضع الأخيرة فوق ورق مشبع بكلوريد الفضة. وصارت هذه الطريقة تُسمى «كالتوتيب» *Calotype* أو «تالتوتيب» *Talbotype*. وعلى عكس «داجيروتيب»، لم تشتهر «تالتوتيب» ولم تتسم نتائجها بالدقة. بيد أنها قد تميزت بإمكانية استنساخ عدة طبعات من الصورة الإيجابية. ومن المنظور التقنى، أضحت «تالتوتيب» الركيزة التى انبثقت منها معظم الابتكارات التى لحقت بالتصوير الشمسى. والثابت تاريخياً أن تالبوت أنتج فى عام ١٨٣٥ أول نيجاتيف فى التاريخ العام للتصوير الفوتوغرافى، وكان لأرملة من لاكوك مستخدماً آلة تصوير على شكل «مصيصة فثران». وفى عام ١٨٤٣، افتتح أول دار للتحميض من أجل إنتاج الصور بكميات للأغراض التجارية<sup>(١١)</sup>. ولذا، يوصف تالبوت بأنه «مخترع الطباعة الفوتوغرافية»، وأول من وضع أسس الطريقة السالبة - الموجبة.

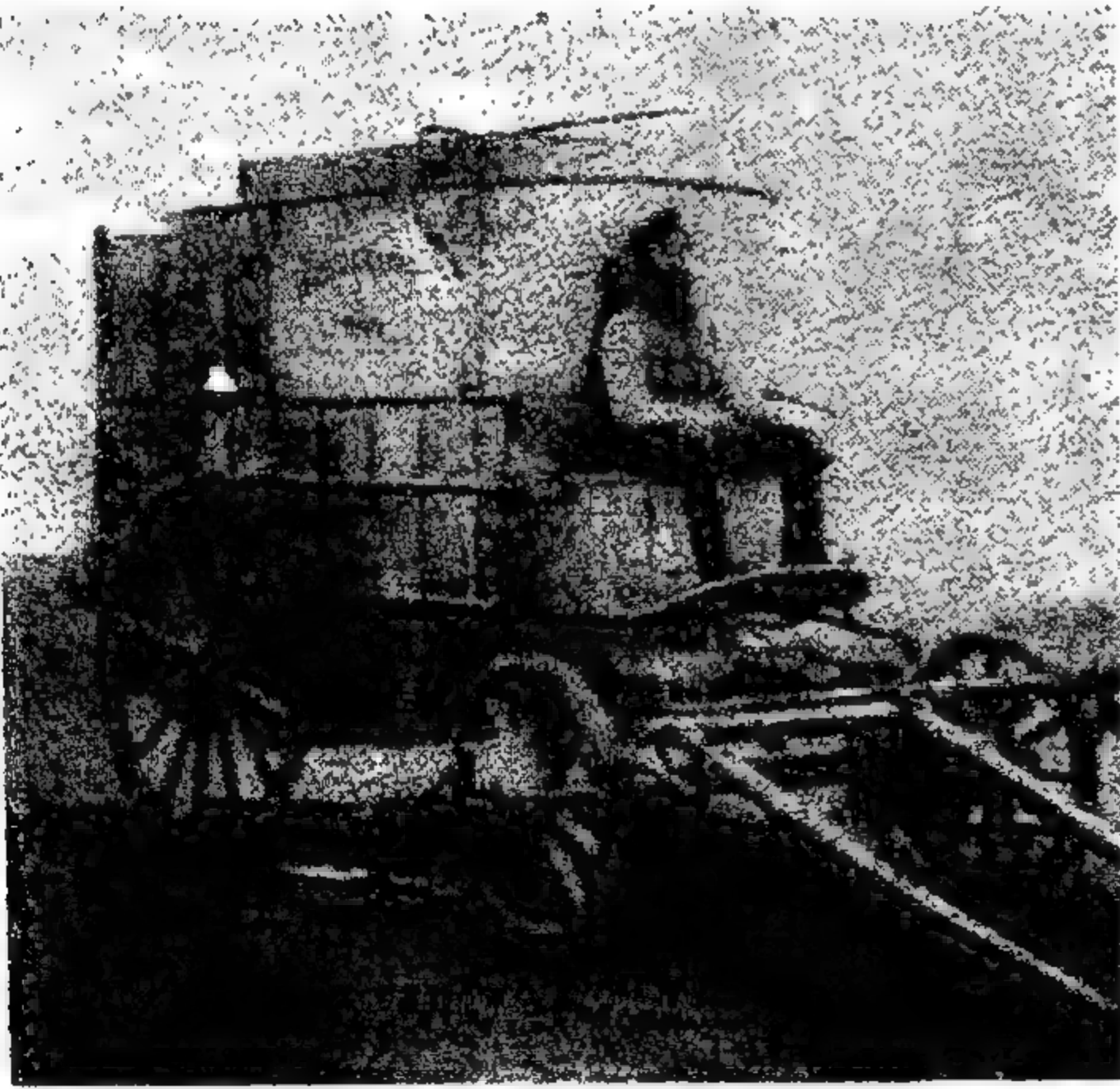
على أية حال، بمجرد الإعلان عن ابتكار الفوتوغرافيا انبثق طوفان من التطورات التقنية والتحولات النوعية. ففى مطلع أربعينيات القرن التاسع عشر، بذل الفرنسى هيبوليت بايارد *Hippolyte Bayard* جهوداً حثيثة بغية إخراج الصورة على ورق، ونظم أول معرض للصور الفوتوغرافية. وفى عام ١٨٤٤، نشر تالبوت كتابه «قلم الطبيعة» ليكون أول كتاب مصور فى التاريخ العام للفوتوغرافيا قاطبة. وفى عام ١٨٥٠، صدرت فى نيويورك أول دورية تُعنى بالتصوير الشمسى تحت اسم «الجريدة الداجيرية» *Journal Daguerrian*. وفى عام ١٨٥١، ابتكر سكوت أرشير *Scott Archer* الإنجليزى طريقته للحصول على الصورة السلبية باستخدام شريحة زجاجية مطلية بمادة الكولوديون. ورغم أن نتائج هذه الطريقة قد



استلزمت المرور بسبع مراحل، فإنها كانت أقل تعقيداً من «داجير وتيب» وأقل تكلفة منها بكثير. وفى عين اللحظة، كانت نتائجها أكثر دقة من «تالبوتيب». وبسرعة، انتشرت تقنية استخدام الكولوديون المبلل فى النقاط الصورة وإظهارها وحلت محل تقنيات «داجير وتيب» و«تالبوتيب» التى أمست كلاسيكية. ورغم هذا، عاب هذه التقنية بشدة كون الشريحة الزجاجية المشبعة تظل حساسة طالما هى مبللة. ومن ثم، تفقد حساسيتها بمجرد أن تجف. ولذا، كان لزاماً استخدام الألواح (الشرائح) حال إعدادها كيميائياً. ولما كانت هذه العملية عسيرة وقتذاك، فقد كان المصور يصطحب معه أينما ذهب مهمات ثقيلة الوزن وكبيرة الحجم فى شكل خيمة مظلمة متنقلة تشبه عربة القطار<sup>(١٢)</sup>.

ورغم هذه السلبيات وتلك الصعوبات، تمكن رعييل المصورين الرواد تحت أحلك الظروف من تصوير أماكن نائية غدت من «روائع التصوير الشمسى». وفى ذات الاتجاه، اشتهر المصور الإنجليزي روجر فينتون *Roger Fenton* بصوره عن حرب القرم (١٨٥٣ - ١٨٥٦) لتكون بمثابة «أول تحقيق مصور». وفى عام ١٨٥٥، أرسلت الحكومة الفرنسية المصور الفرنسى ليون ميهيدين *Léon Mèhèdin* (١٨٢٨ - ١٩٠٥) إلى القرم فى مهمة رسمية لمساعدة الرسام شارل لونجلوا (١٧٨٩ - ١٨٧٠) فى إعداد المناظر الفوتوغرافية للوحة الحربية التى حملت اسم «احتلال مالاكوف». وقد كان لهذين السبقين تأثيرهما الإيجابى على تطور التصوير الشمسى. إذ ابتكر دانسر *Dancer* تقنية «تصغير» الصورة عند ابتداء حرب القرم، وابتكر وودوارد تقنية «تكبير» الصورة عقب انتهاء الحرب بعام واحد. وفى عام ١٨٥٤، قام أغسطس سالزمان بتوثيق مبانى القدس القديمة. وخلال خمسينيات القرن التاسع عشر، وثقت «لجنة الآثار التاريخية» بباريس فوتوغرافياً المبانى المهددة بالسقوط فى فرنسا. وفى تلك الآونة، انتشرت الأعمال الفوتوغرافية عن مصر والهند وبورما. وفى عام ١ٸ٥٤، ابتكر الفرنسى دبسدرية الصور الفوتوغرافية مقاس «الكارت بوستال» (٥, ٢ x ٣ سم) التى صارت من أشهر المقاسات خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وقد استخدم هذا النمط فى التقاط المناظر السياحية والنماذج العرقية. بيد أن البورتريهات

كانت أكثر الموضوعات التي استأثرت بعالم الكارت بوستال لاسيما الشخصيات العامة عصر ذاك من قبيل نابليون الثالث والملكة فيكتوريا . وأصبحت هذه الكروت من المقتنيات التي تُحفظ في ألبومات خاصة داخل أطر زجاجية بجوار بورتريهات العائلة والأصدقاء . زد على هذا ، أسس المصورون الفوتوغرافيون «جمعية التصوير الشمسي» في باريس عام ١٨٥١ . وبعد عامين ، أسس أقرانهم الإنجليز «الجمعية الفوتوغرافية» في لندن . وقبل أن يلفظ عقد خمسينيات القرن التاسع عشر أنفاسه، دخل الماغنيسيوم في عملية التصوير الشمسي. ولاريب أنها تقنيات وتحولات جد مهمة في مجمل تاريخ التصوير الشمسي<sup>(١٣)</sup>.



رسومات يدوية قديمة توضح بعضاً مما كان يتكبد المصورون الفوتوغرافيون الأوائل



وهكذا، يُلاحظ تقدم التصوير الشمسى فى نهاية ستينيات القرن التاسع عشر بفضل السباق «العلمى» المحموم بين الثنائى فرنسا وبريطانيا. وأصبحت «الفوتوغرافيا» حرفة مربحة ورائجة. وأضحت الصور مقاس «الكارت بوستال» صيحة العصر، وصارت الصور الشمسية (الفوتوغرافية) عنواناً للشخص، وغدت الأسماء والهوايات عبارة عن صور بدلاً من الكلمات. وفى هذا الصدد، نجد الإشارة إلى أنه إذا كان المزاج العام قد مال آنذاك إلى الصور الشخصية (الولع بالملكة فيكتوريا نموذجاً)، فإن الصور البانورامية قد هيمنت على مناخ البحث العلمى. ولكن، بدءاً من خمسينيات القرن التاسع عشر، دخلت الولايات المتحدة الأمريكية حلبة «السباق الفوتوغرافى» لتزاحم مخترعى التصوير الشمسى القدامى وتكون بمثابة قوة دفع جديدة لهذه الصناعة.

وفى هذا المنحى، قلّد هاملتون سميث *Hamilton Smith* طراز «داجيروتيب» الفرنسى، ولكن، بتكاليف منخفضة. وقد ارتكزت هذه التقنية على استبدال الألواح النحاسية برقائق حديدية مطلية بمادة حساسة للضوء وصار طرازه يُسمى «تيتيب» *Tintype*. ولهذا، انتشرت بسرعة واشتهرت جداً فى التقاط الصور الشخصية. كما أفرزت المدرسة الأمريكية خلال ستينيات القرن التاسع عشر طريقة «التصوير ثلاثى الأبعاد» *Stereoscope*. ويتيح هذا النمط من الصور باستخدام آلة تصوير مزدوجة العدسة لإمكان التقاط صورتين للهدف المراد تصويره، ولكن، من منظورين مختلفين ويبتعد كل منهما عن الآخر بما يُعادل المسافة الواقعة بين عيني الإنسان. وأخيراً تندمج صورتان المأخوذتان بموجب تقنية ضوئية ليتمخض عنها «صورة ثلاثية الأبعاد». ولاريب أن هذه «الصيحة الجديدة» فى عالم التصوير الشمسى قد أغرت الجماهير على تسجيل مناسباتهم المهمة وأسفارهم ورحلاتهم، ومن ثم، تكريس ثقافة التوثيق البصرى لتفاصيل حياتهم ناهيك عن المناظر الطبيعية. ولا يُخفى فى هذا الشأن دور هذا النمط كعنصر تشويقي فى طباعة القصص الهزلية القصيرة (١٤).

وبدءاً من سبعينيات القرن التاسع عشر، قفز التصوير الشمسي خطوات جد فارقة على درب تاريخه بفضل التطورات التي أُجريت على الألواح السلبية الحساسة وآلة التصوير. فبعد عقدين من استخدام تقنية الألواح الزجاجية المطلية بالكولوديون، اكتشف مادوكس *Maddox* الإنجليزي خلال عام ١٨٧١ أن مادة الجيلاتين ذات قدرة على الاحتفاظ بحساسية الضوء بعد أن تجف وتبقى صالحة للاستعمال إلى أجل طويل دون أن يعثر بها فساد. وبذا، حل الجيلاتين محل الكولوديون في عملية التصوير الشمسي. ويُعد عام ١٨٧١ نقلة جديدة في تاريخ التصوير الشمسي بدأت ما أسمته الأدبيات بـ «عهد الألواح الجيلاتينية». كما تُعد هذه الألواح بمثابة حجر زاوية في تطور تقنية الألواح السلبية. إذ بفضل تطوير علماء كثيرين لتقنية مادوكس، انتقل التصوير الشمسي إلى طور جديد صار يُسمى «عصر الرق». والرق *film* يُشبه «الورق ليناً ودقة، لكنه شفاف كالزجاج، أحد سطحيه مطلى بالمادة الجيلاتينية الحساسة». وبذلك، حلت هذه الرقائق بدلاً من الزجاج في صناعة التصوير الشمسي. وباستثمار هذه التقنية، أنتجت معامل جورج إيستمان الأمريكي (كوداك) في عام ١٨٨٠ «الأفلام الملفوفة الطويلة» وطُرحت في السوق التجاري بدءاً من عام ١٨٨٩ بعد تطويرها تقنياً. وأنداك، ابتكر كارل كليك التشيكوسلوفاكي آلية الحفر الضوئي. ونشرت جريدة «الديلي جرافيك» النيويوركية أول صورة فوتوغرافية بنظام الهاف تون<sup>(١٥)</sup>.

وفي خط متواز تقريباً مع ظهور الفيلم، أسفرت الجهود البحثية عن تقليص آلة التصوير من حجمها «الصندوقى» إلى أن صارت بمثابة «علبة صغيرة» تُوضع في الجيب أو تُحمل في اليد مما بشر بميلاد جيل جديد من آلات التصوير صغيرة الحجم سهلة الحمل والنقل والاستعمال. وقد تنافست بشدة المؤسسات الأوروبية والأمريكية بغية تصنيع «الكاميرات الحديثة». ورغم أهمية النجاحات الفرنسية في هذا المضمار، فإن الإنجازات الأمريكية قد اتسمت بكونها الأفضل والأيسر والأرخص. إذ أنتجت كوداك في عام ١٨٨٨ أول آلة



تصوير بها فيلم ملفوف رافعة شعار: «اضغط على الزر ودع الباقي علينا» مما أدخل التصوير الشمسى فيما نطلق عليه «الحقبة الآلية»<sup>(١٦)</sup>.

وهكذا، إذا كان النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد ميلاد التصوير الشمسى، فقد شهد النصف الثانى من القرن لاسيما ربيع الأخير نضج هذه الصناعة. إذ نجم عن ذبوع الكاميرا الصغيرة الرخيصة سهلة الاستعمال وإنتاج الأفلام الملفوفة ظهور «هواة» التصوير لاسيما من الرحالة والسائحين بعد أن ظل حكرأ على «أقليات محترفة» بسبب تقنياته المعقدة وتكاليفه الباهظة. ومن ثم، تنامت حرفة التصوير الشمسى وازداد عدد المصورين وسعى المعنيون بالحرفة إلى تأصيلها بمثابة «فن» واستكشاف أبعادها الإبداعية. وفى هذا المضمار، جدير بالتسجيل أن ثمانينيات القرن التاسع عشر قد شهدت «احتراف» حوالى عشرة آلاف مصور فوتوغرافى فى الولايات المتحدة، وأكثر من «٧٥٠٠» فى بريطانيا، وأكثر من «٦٠٠٠» فى ألمانيا. وقد جذبت هذه الحرفة الرجال والنساء معاً. ويكفى للتدليل على هذه الحقيقة أن «٢٥٪» ممن يعملون بها فى عام ١٨٩١ كانوا من الجنس اللطيف<sup>(١٧)</sup>.

وثمة تداعيات جد مهمة قد تمخضت عن تقنيات أواخر القرن التاسع عشر الفوتوغرافية. إذ انفصلت آلة التصوير عن الحامل، ومن ثم، ظهرت «اللقطة» التى تؤخذ فى «لمح البصر» على الأقل أو فى «ثوان معدودات» على الأكثر. وبذا، زال الزمن الذى كان «يجلس فيه الرجل لأخذ صورته فى الشمس كالصنم لا يتحرك أبداً مدة دقيقتين»<sup>(١٨)</sup>.

وهكذا، بترسيخ تقنية التقاط الصورة «فى جزء من مائة من الثانية»، لم يتمكن المصورون من أخذ المناظر الثابتة فقط، بل الأهم والأخطر، أخذ المناظر المتحركة السريعة مثل «الطيور الطائرة والخيول الراكضة والمركبات الجارية» فى أوضاع متباينة متتابعة مما مهد لميلاد «السينماتوغراف» (الصور المتحركة). ونجدد الإشارة إلى أن فكرة تصوير الأجسام المتحركة قد سارت، ولكن ببطء، بمحاذاة تصوير الأجسام الثابتة. ففي عام ١٨٥١، صور هنرى

فوكس تالبوت أول صورة لجسم متحرك باستخدام شرارة كهربائية. وفى عام ١٨٥٨، صَوَّر نادار أول صورة جوية من بالون. وفى عام ١٨٦٤، اخترع دو كوس دى هورون أول آلة تصوير للأجسام المتحركة وعرضها. وفى عام ١٨٧٢، التقط إدوارد مويبريدج *Muybridge* أول صورة فوتوغرافية لفرس يتحرك<sup>(١٩)</sup>. وعلى هذا الدرب، يُعد إنتاج الأفلام الشفافة الملفوفة من أهم الابتكارات التى ساعدت على تقدم «السينماتوغراف». وإثر هذا الابتكار، استخدمه توماس إديسون - المخترع العالمى - فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة. وبذا، كان نجاح الفيلم والآلة معاً بمثابة نقطة فارقة فى التدايعات البصرية<sup>(٢٠)</sup>.



جورج إيستمان - مؤسس كوداك - يحمل باكورة إنتاجه من الأفلام الشفافة الملفوفة ليستخدمها إديسون فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة.

وهكذا تلاقت هذه الجهود مع الإنجازات الفوتوغرافية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر فيما تمخض عنها ظهور «السينماتوغراف» التى استكشفت «عالمًا جديدًا» من الصور. إذ سجلت مواقف متعددة من حيوات الإنسان والحيوان فى «حالة حركة» أبهرت ليس العوام فقط، بل والعلماء والفنانين أيضاً. ولهذا الإبهار، قدمت مجلة «الهلال» القاهرية فى فبراير ١٨٩٧ تحقيقاً عن «الصور المتحركة» شارحة بالتفصيل الأسس العلمية للسينماتوغراف مع وصف دقيق لآلة الصور المتحركة. وأنهت «الهلال» تحقيقها بنبوءة مفادها أن الرهان العلمى المستقبلى سيكون الصورة المتحركة الناطقة: «... صور تتحرك



وتتکلم فى وقت واحد باستخدام السينماتوغراف والفونوغراف معاً. فستأتى أيام نرى بهما العالم وحوادثه رأى العين ونحن جلوس فى غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن» (٢١).

وبجانب السينماتوغراف، ثمة اختراع آخر جد مهمٌ ولد فى رحم التصوير الشمسى؛ إنه التليفوتوغراف، أى إرسال الصور الشمسية بواسطة المجرى الكهربائى من مكان إلى آخر ومن بلاد إلى أخرى مما أدخل التصوير الشمسى فى شراكة وثيقة الصلة مع الصحافة (٢٢).  
ففى عام ١٩٠١، أرسل المخترع الإيطالى جوجيلمو ماركونى أول رسالة تليفرافية بالراديو من كورنول إلى نيوناندلاند. وفى عام ١٩٠٤، تم نقل الصور الفوتوغرافية بطريقة تليفرافية لأول مرة (٢٣).

وعلى غرار تحقيق السينماتوغراف، قدمت «الهلال» تحقيقاً مصوراً عن التليفوتوغراف رصدت فيه التراكم البحثى الذى أدى إلى هذه التقنية حتى أصبحت «... أمراً ثابتاً لا شك فيه وهو من معجزات القرن العشرين» (٢٤). وتعقيباً على تحقيق مصور آخر خاص بالتليفوتوغراف «هذا الاختراع العظيم»، وبعد عقد كامل من نبوءة «الهلال» أنفة الذكر، وتحديدأ فى مارس ١٩٠٧، راهنت المجلة مجدداً على «اختراع يرى به الإنسان صاحبه على ألوف من الأميال» (٢٥).

وفى شأن متصل، ولكن فى مجرى آخر، ظهرت أشعة رونتجن تأسيساً على الخبرة الفوتوغرافية منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر التى نجحت فى النفاذ إلى «أغلفة وأغطية الصناديق ولحم الإنسان» (٢٦). وجرياً وراء تطوير هذه التقنية واستثمارها، تسارع المصورون، أو بالأحرى تصارعوا، من أجل اكتشاف ليس فقط ما فى داخل الأجسام بل ما وراءها. ويفضل الجهود المتضافرة، ترسخت خلال العقد الأول من القرن العشرين عملية «التصوير الباطنى» الذى أماط اللثام عن «... الأشياء المخبأة...» مما ربط التصوير الشمسى عضوياً بالتطور العلمى (٢٧). وتعليقاً على هذا التطور واحتماليات تداعياته توقعت

«الهلال» ما يلي: «التفنن باستخدام هذه الأشعة» لدرجة يُمكن عندها «التمييز بها بين الذكر والأنثى فى الأجنة» (٢٨).

وإذا كان التصوير الشمسى قد تبلور فى العقد الأول من القرن العشرين تقنياً وعلمياً ووظيفياً، فقد شهد ذات العقد، وتحديدأ عام ١٩٠٧، الإعلان عن ميلاد «التصوير الملون» بعد طول مخاض. وجدير بالرصد أن حلم التصوير الملون قد سيطر على هاجس المشتغلين بالتصوير الشمسى والمشتغلين به منذ اختراعه. ففى عام ١٨٤٨، باءت بالفشل أول محاولة للتصوير الملون. وفى عام ١٨٦١، نجحت جزئياً محاولة جيمس ماكسويل *James Maxwell* التى برهنت على أن جميع الألوان يُمكن اشتقاقها من رحم ثلاث مجموعات أولية وهى: الحمراء والزرقاء والخضراء. وتُعد هذه النتيجة بمثابة الركيزة الأساسية التى انطلق منها الباحثون فى هذا الشأن على اختلاف جنسياتهم حتى نجح ليبمان *Lippmann* الفرنسى عام ١٨٩١ فى إنجاز التصوير الملون ولكن بشكل غير مكتمل (٢٩). إذ أن «طريقة ليبمان» فى التصوير الملون لم تكن مناسبة للاستخدامات العلمية والتجارية. فقد استلزمت شرائح غالية بسبب اتقان صقلها وخلو سطحها من أية نتوء. وتبلغ مدة عرضها لأشعة الشمس بضع دقائق، ولا يُمكن إزالة بعض شوائب الصورة الملونة. ولم يتوصل ليبمان إلى نقل صور شرائحه الملونة على الورق، ومن ثم، لا يُمكن تكرار نسخها (٣٠).

وفى خط متواز لهذا التقدم، عكف الأخوان الفرنسيان أوجست ولويس لومير على الوصول لنتائج أفضل من طريقة ليبمان. وبالفعل، تحقق هذا فى عام ١٩٠٧ بابتكارهما «طريقة لومير» فى التصوير الملون التى عاجلت كثيراً من مثالب ليبمان. ولذا، راجت على المستوى العملى. إذ كانت هذه الطريقة لا تحتاج إلى «الزئبق الشديد الغلو والمثقل كثيراً لآلة التصوير» علاوة على سرعة أدائها. والأهم أن شرائحها تكون ملونة فى حد ذاتها بعد انتهاء معالجتها كيميائياً عكس شرائح ليبمان غير الملونة فى حد ذاتها؛ إذ تراها العين ملونة بسبب تحليلها لنور الشمس الأبيض المنبعث منها إلى المائى. ولكن عاب طريقة لومير ما عاب أيضاً طريقة ليبمان فى أنهما لا تؤديان إلى «تكثير الصور المأخوذة على صفيحة واحدة على



الورق الفوتوغرافى. وبسبب ذلك النقص العظيم نرى حتى يومنا طريقة لومبار هذه قليلة الرواج رغمًا من كمالها النسبى»<sup>(٣١)</sup>.

على أية حال، خلال العقد الأول من القرن العشرين صار التصوير الملون من «الممكنات» بعد أن كان «ضرباً من المستحيلات». وبموجبه، حقق التصوير الشمسى درجة عالية من المصدقية والاكتمال والجماهيرية عندما تمكّن من استخراج الصور بألوانها الطبيعية. وجدير بالملاحظة أن هذه التقنية كانت جد ملحة على عدة مستويات. فمن المنظور التقنى، أصبحت مطلوبة لتصوير الرسوم الزيتية والمائية خصوصاً إذا كانت ذات ألوان زاهية وتتجلى أهميتها فى «نقل الصور الكبيرة بالفوتوغرافيا لأجل التنجيس أو الزنكوغرافيا فى فن الطباعة» علاوة على المناظر الطبيعية متنوعة الألوان. ومن زاوية المصدقية، قضت هذه التقنية على «تلاعب وتفنن» المصوّرين فى معالجة سلبات الصور التى كادت تُسمى صوراً ميكانيكية وليست فوتوغرافية «لِعَظَم ما طرأ عليها من النقص والزيادة من قلم الرتوشية». وفى مضمار الميكروفوتوغرافيا، أضحى «اللون» مهماً للغاية فى تصوير ما يُرى تحت الميكروسكوب من الأجسام الدقيقة التى لا تُشاهد بالعين المجردة<sup>(٣٢)</sup>.

وبينما كان التصوير الملون يأخذ بالباب الناس، لم تتوقف عجلة تطوير تقنيات التصوير الشمسى لاسيما آلة التصوير. وفى هذا الصدد، نجح الألماني أوسكار بارناك *Oskar Barnak* عام ١٩١٣ فى ابتكار آلة تصوير صغيرة (٣٥مم) تُسمى لايكا *Leica* قادرة على تصوير «٣٦» صورة متتالية. ورغم استهتار كثيرين بها واعتبارها بمثابة «العبة» ليس بإمكانها «إنجاز ما يجب»، فإنها انتشرت بسرعة فى الأسواق<sup>(٣٣)</sup>. وهكذا، بابتكار لايكا، دخل الألمان ميدان صناعة التصوير الشمسى ومستلزماته بعد أن كان حكرًا على الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين.

وهكذا، يتضح مما سبق السمة التراكمية لاختراع التصوير الشمسى وتطور تقنياته، كما يتضح عدم احتكار دولة أو مؤسسة أو حتى أفراد لهذا الاختراع. إذ أسهمت فيه دول أوروبا

المختلفة من العالم القديم بقدر ما أسهمت فيه الولايات المتحدة الأمريكية من العالم الجديد. ورغم أن مصر، مؤسسات وأفراداً، لم تُسهم بشكل مباشر في اختراع التصوير الشمسي، فإنها وقعت في قلب الظاهرة الفوتوغرافية وتبوّأت فيها مكاناً سامياً على نحو ما سنعرض له في الموضوع التالي.

### جاذبية مصر

ثمة ملاحظة جد مهمة يجدر تسجيلها، بادئ ذي بدء، مفادها أن مصر قد ارتبطت برباط عضوي وثيق مع التصوير الشمسي ليس فقط منذ بداياته الأولى، بل بالأحرى، منذ محاولاته الأولية أيضاً. وفي هذا الصدد، كانت مصر «المصورة» فوتوغرافياً أكثر الدول -مع إيطاليا- التي التقطتها عدسات آلات التصوير حتى غدت صورها «الشواهد» على ميلاد التصوير الشمسي وتطوره. ولاريب أن هذه المحصلة كانت نتاجاً لتضافر معطيات الجغرافيا الطبيعية لمصر وظهيرها التاريخي الثرى ناهيك عن التحولات الجذرية التي شهدتها القرن التاسع عشر سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً.

من منظور تقني، تمتلك مصر ظروفاً مناخية أنموذجية من أجل التصوير الشمسي. ويكفي أن داجير كان يحلم بالحصول على تأثير ضوء مصر الساطع لمدة تتراوح بين دقيقتين وثلاث دقائق بغية إنجاز منتج فوتوغرافي رفيع المستوى. وتُوجد عوامل عديدة تُبرر نوعية الضوء المصري. إذ أن مجموع المعطيات المناخية تُوفر تواجداً للمناخ المشمس معظم النهار ونادراً ما يعوق هذا السطوع ستائر السحب. والأهم، ندرة الترسبات الترابية<sup>(٣٤)</sup>.

وحرى بالذكر أن الكثافة الضوئية في شمال أفريقيا عموماً لها قدر من الأهمية أكبر بكثير منها في أوروبا. ويتراوح متوسط الإضاءة في مصر ما بين ١٨٠-٢٠٠ وحدة حرارية للمستيمتر المكعب سنوياً على عكس فرنسا مثلاً الذي يتراوح متوسط كثافتها الضوئية ما بين



٨٠-١٢٠. ونظرياً، تعنى هذه الاختلافات فى كمية الضوء الوقت الذى يحتاجه الشعاع من أجل التأثير بقدر كاف على السطح الحساس سواء كان المصور يستخدم الشريحة الداجيرية أو يستخدم ورقاً حساساً أو شريحة من الزجاج المضغوط<sup>(٣٥)</sup>.

ويكاد يتفق معظم المصورين على أن فصول الخريف ونهاية الشتاء والربيع تُعد «أوقاتاً مثالية» من أجل التقاط المناظر. وأجمعوا على الابتعاد عن فصل الصيف نظراً لارتفاع درجات الحرارة. وتتميز مصر بانتظام فريد فى سطوع الشمس بسبب ضآلة ترسب الشعاع الشمسى. ولذا، تندر الأمطار كلما انجبهنا إلى الجنوب بعيداً عن الدلتا. وقلما تحجب تكوينات السحب الشمس فى مصر. وتتركز هذه التكوينات فى الدلتا فقط خلال فصل الشتاء. وباستثناء القاهرة، يجد المصورون قليلاً من المضايقات بسبب السحب. ولا ريب أن هذه التفاصيل المناخية تؤثر إيجابياً وسلباً فى عمليات التصوير الشمسى التى تستلزم ريع ساعة من الوقت لضبط الكادر<sup>(٣٦)</sup>.

ورغم مناخ مصر المثالى جداً للتصوير، فإن هبوب رياح الخماسين (أبريل-مايو) تمثل سلبية مناخية تُعرق عمل المصورين بخلاف ارتفاع درجة حرارة الصيف. وتكمن الخطورة هنا فى عدم استقرار «الغرفة الفوتوغرافية» خصوصاً فى تصوير المشاهد التى تحتاج عدة دقائق من أجل التقاطها. وتجدر الإشارة إلى أن آلة التصوير كانت تُثبت خلال القرن التاسع عشر على ركيزة ثلاثية الأرجل من الخشب الضعيف غالباً. أضف أيضاً، اهتزاز المنتج الفوتوغرافى بسبب عدم وضوح الرؤية إثر الرياح الترابية، وهو الأمر الذى يمكن ملاحظته فى تجارب التصوير الشمسى الأولية<sup>(٣٧)</sup>.

وهكذا، بخلاف ارتفاع درجات الحرارة صيفاً وهبوب رياح الخماسين ربيعاً، يُشكل المناخ المصرى أحد أهم المغريات التى دفعت المصورين إلى التكالب على مصر. إذ أن قلة زمن ضبط الكادر والضوء القوى العمودى يؤديان إلى كثافة الانعكاس على الشرائح الحساسة.

وبمحاذاة هذه المزايا الفنية هبة الطبيعة، أصبحت مصر القرن التاسع عشر محطة محورية في «الرحلة الكبرى» *grand tour* إلى الشرق بفضل امتلاكها بنية تحتية مثالية للترحال لاسيما السكك الحديدية (١٨٥٤) وافتتاح قناة السويس (١٨٦٩) علاوة على الإبحار بالسفن البخارية وافتتاح خط مرسيليا-الإسكندرية البحري (١٨٤٠). وتبدأ هذه الرحلة خط سيرها من أوروبا مروراً بإيطاليا واليونان ثم شمال أفريقيا ومصر والشام وآسيا الصغرى<sup>(٣٨)</sup>. ولعل هذا يقودنا إلى استعراض موقع مصر والشرق الأدنى في ثورة التطورات والتحولات الأوروبية إبان القرن التاسع عشر.

شهدت أوروبا عموماً وبريطانيا وفرنسا خصوصاً منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر تحولات جذرية في النظم الاجتماعية والاقتصادية وأنماط التفكير. وقد تمخض عنها قلق وسط الطبقة الأرستقراطية والطبقات العليا التي انتمى إليها معظم المصورين الفوتوغرافيين الأوائل. وخلال حقبة الغليان الأوربي، أثر الشرق في جميع مناحي الحياة الأوروبية. ففي ميدان الأدب، اجتاحت الأسواق نوع جديد من روايات الرحلات إلى الشرق، وأصبحت الموضوعات الشرقية أمراً مألوفاً في القصص والأشعار على اعتبار أن الشرق مهد الجنس البشري وذو طبيعة حاملة وروحانية. ولاريب أن مثل هذه الأدبيات قد جذبت اهتمام جمهور عريض من الأوربيين ممن لم يكن في مقدورهم توفير نفقات الترحال إلى مصر - وغيرها من بلاد الشرق - لرؤية الأماكن التي شهدت أحداثاً مفعمة بالجازبية والغموض. وباختصار، اتسمت هذه الأدبيات بمداعبة أحلامهم وخيالاتهم، واستوحت موضوعاتها من الأدب الشرقي القديم المترجم إلى اللغات الأوروبية من قبيل «الف ليلة وليلة» و«رباعيات الخيام»<sup>(٣٩)</sup>.

وبخلاف الأدبيات، استلهمت الموسيقى الأوروبية بعض موضوعاتها من العالم الشرقي. ولم تنجو الحياة المنزلية من تأثير الشرق؛ إذ ازدانت جدران المنزل الأوربي بمزيج من الطرز والأذواق الشرقية. وزين الأوربيون حجرات الاستقبال بالمشغولات البرونزية الشرقية



والمصنوعات الفخارية وغيرها من الأعمال الشرقية المستوردة مباشرة من مصر وفارس . وأصبحت القبعات المستوحاة من العمامة الشرقية «صيحة» تهافت عليها النساء الأوريات . ولجأ الرجال - حتى الذين لم يسافروا إلى الشرق الأدنى - إلى التقاط صور فوتوغرافية لهم مرتدين الملابس الشرقية ويدخنون النرجيلة . وعطفاً على ما سبق ، تهافت الأوربيون على التبغ الشرقى المستورد من الدولة العثمانية . وهكذا ، أضحى الشرق فى مخيلة الغرب بمثابة رمز للخصوبة وطاقة كامنة خلاقة<sup>(٤٠)</sup> .

شهد القرن التاسع عشر تنامى ثقافة الترحال إلى الشرق الأدنى لاسيما مصر . وقد تميز هذا القرن بديناميكية بشرية إثر النهضة الصناعية والتطور التكنولوجى . وقد نجمت عن هذه التحولات ذات الإيقاع السريع والمطرود بصمات جد مهمة فى أنماط تفكير الناس وأنساق حياتهم اليومية وسلوكياتهم . ولذا ، غدا السفر والترحال نوعاً خاصاً من «الرمزية» بدءاً من رحلة البحث عن الحقيقة والخلود ومركز الروحانيات ، وانتهاءً إلى الهروب من الجحيم العام السائد فى أوروبا إبان ثورات منتصف القرن . وبهذا ، أصبح الترحال إلى الشرق على قمة «الأشياء المبهرة» التى يمكن أن يقوم بها المرء . وفى بداية القرن ، كانت الطبقات الأرستقراطية فقط هى القادرة على توفير نفقات مثل هذه «المغامرة المكلفة» . ولكن بحلول منتصف القرن ، أصبح الشرق الأدنى مأهولاً بشكل متصاعد إثر توافد المجموعات الأوربية المنظمة وعروض الرحلات السياحية لاسيما شركة توماس كوك . وقد فتحت هذه الرحلات أبواب السفر أمام أبناء الطبقة الوسطى . وبحلول ستينيات القرن ، أصبحت الرحلات إلى الشرق أمراً مألوفاً . ولكن بمرور الوقت ، أخذ السياح الجادون يشتكون من الشكوى من أقرانهم «أتباع كوك» المثيرين للضجيج . أكثر من هذا ، دأب هؤلاء السياح على اتباع سلوك غير حضارى بحفر أسمائهم كنوع من «الذكرى الخالدة» على الآثار<sup>(٤١)</sup> .

على أية حال ، غدا الترحال إلى الشرق (مصر) بالنسبة للأوربي خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة عادة بوجوازية تبتغى تحقيق هدف مزدوج : المعرفة وإدراك الميراث

المفقود . وفي عبارة موجزة : كانت الرحلة إلى الشرق بمثابة الرجوع إلى أصل الكون ومهد الحضارة الأوربية . ففي الشرق ، نشأت أعرق الحضارات الإنسانية من قبيل المصرية والآشورية والفارسية واليونانية والرومانية . وظهرت الديانات والقوانين والفنون . بيد أن علاقة الغرب بالشرق اتسمت بطابع أفلاطوني هيمنت عليه «الرؤية» المسبقة للشرق بشكل أكثر واقعية من المكان ذاته على نحو ما عكسته الأدبيات والرسومات للمشاهد الإثنوجرافية والأنثروبولوجية . وحتى في الميدان الفوتوغرافي - محل الدراسة - ورغم واقعية الصور المنقطة ومكوناتها وتركيباتها ، فإنها قد «انتقبت» بعناية من خلال قاعدة عريضة من الاختيارات لتُصبح «وثائق عينية حية» تُبرهن على واقع متخيل . وبذا ، يظل الشرق أسيراً داخل خيال الغربي وفتازيته . ولم يتحرر معظم المصورين الفوتوغرافيين من صورة الشرق المحفورة في مخيلاتهم ، وحملوها معهم إليه . وفي كلمة موجزة : أدخلوا الواقع الشرقي في قوالبهم المسبقة . ورغم موضوعية ودقة الصور الفوتوغرافية ، فإن ما يُصاحبها من مؤثرات يُعد انعكاساً لرؤية ذاتية سابقة التكوين تمخض عنها «طمس المعنى الحقيقي للصورة» (٤٢) .

وخلاصة القول ، تمخض عن الرحلة الكبرى وغيرها تكريس ثقافة السياحة ليس لدى الطبقات الأوربية الثرية فقط، ولكن أيضاً لدى الطبقات المتوسطة. ومن ثم، كانت آلة التصوير «رفيقة الدرب الفعالة والسريعة والصادقة» أهم أدوات السائحين والحجاج وعلماء الآثار والمستشرقين والدبلوماسيين والهواة لتوثيق رحلاتهم بصرياً. وإزاء هذا الزخم السياحي، انتقل الإنتاج الفوتوغرافي من أوروبا إلى مصر وتأسست المعامل لاستثمار هذه الظواهر وتلبية احتياجاتها الملحة (٤٣). وبذا، تداعى عن الرحلات الأوربية تتجبر التصوير الشمسي محلياً ودولياً. إذ أصبحت صور مصر الخلابة مطلوبة تجارياً في الأسواق الأوربية لاسيما النواحي الأثرية والفولكلورية والأنثروبولوجية.



علاوة على ما سبق، خيَّمت على «الرحلة الكبرى» روحاً دينية غذاها من الخلف ميولاً رومانسية تقليدية شطر الشرق. إذ كان الباعث الرئيسي في هذه الرحلة هو «الذهاب إلى الأماكن المقدسة» الوارد ذكرها في الكتب المقدسة. وفي هذا الميدان، تجول المصور الإنجليزي فرانسيس فريث *Francis Frith* بين القاهرة والقدس بهدف «تزيين التوراة بالصور». وفي عام ١٨٤٤، التقط المصور الإنجليزي جورج كيث *George Keith* حوالي «٣٠» صورة بأسلوب داجيروتيب لـ «دراسة الصلة بين ما ورد في الكتاب المقدس وجغرافية الأراضي المقدسة». وجدير بالذكر أن «رحلة الحج» إلى القدس سواء بمعناها التقليدي أو بكونها رحلة ثقافية إلى منابع الحضارة تُعد «رمزاً» لبحث الإنسان الدؤوب عن المثل والجدور والأرض الموعودة وجنات عدن المفقودة. ولذا، سار مسافروا الغرب إبان القرن التاسع عشر على درب الحكماء والأنبياء والرسل والحجاج والمريدين مستلهمين رحلة العائلة المقدسة. وبذا، كان في مقدورهم إعادة معايشة هذه الرحلة وخوض التجربة الرمزية مادياً ومعنوياً (٤٤).

ولكن، فيما وراء التعلق بالديار المقدسة، ثمة ولع بالشرق هيمن على الروح الجمعية الأوربية. وخشى الشغوفون ببلاد ألف ليلة وليلة على محو سحرها أمام طوفان المدنية. ولذا، تدافع المصورون الأوربيون إلى الشرق لتسجيل تفاصيله الدقيقة وزخارفه الفريدة قبل أن تدمرها المدنية وتقضى على خصوصيتها. هنا، أضحت مصر رهاناً حتمياً. إذ أن أوروبا، وفرنسا بالأخص، صارت على دراية جيدة بها منذ الاحتلال الفرنسي لها (١٧٩٨-١٨٠١) وما أسفر عنه من إصدار موسوعة «وصف مصر» واكتشاف معبدى «أبو سمبل وفيلة» في عام ١٨١٢ وفك رموز حجر رشيد (١٨٢٢) فيما تمخض عن ميلاد الإيجيبتومانيا *Egypto-maine*. وبذا، قفزت «المصريات» قفزة مصيرية عملاقة. وأثناء حكم محمد علي (١٨٠٥-١٨٤٨)، أدرك الأوربيون الذين اعتمد عليهم في تحديث مصر أنها «أرض متخمة بالثروات الأثرية». وبإيعاز منهم، ازدهرت تجارة الآثار المصرية المسروقة التي استقرت في

أشهر المتاحف الأوربية. وفي عام ١٨٣١، أهدى محمد علي فرنسا إحدى مسلتي الأقصر، ووضعتها الحكومة الفرنسية في ٢٥ أكتوبر ١٨٣٦ بميدان الكونكورد باعتبارها «أثراً فريداً من نوعه»<sup>(٤٥)</sup>.

ولم يقتصر الولع بـ «مصر القديمة» على أوروبا فقط، ولكنه امتد إلى العالم الأمريكى. ففي ٢٢ ذى القعدة ١٢٧٧هـ (١٨٦٢) التمس القنصل الأمريكى بالقاهرة من نوبار باشا (١٨٢٦ - ١٨٩٩) - ناظر الخارجية المصرية - الحصول على «ترخيص بأخذ صورة الحجر الأثرى المثلث الحروف الكائن فى دار الآثار الخديوية لإرسالها إلى دار الآثار الأمريكية أسوة بدار آثار لندن وباريس»<sup>(٤٦)</sup>.

وجدير بالتسجيل هنا أن العمارة المصرية القديمة تُمثل منذ العصور الوسطى عامل جذب للمغربين بفعل ما تمتلكه من قوة وخصائص سحرية. وفي هذا الصدد، عجزت الدراسات حتذاك عن حل لغز حسابات الهرم وكيفية بنائه بمثل هذه القياسات الدقيقة. وكان أبو الهول الصامت الهادئ ذو الهيبة - وما زال - مثار إعجاز ممزوجاً بالرهبة لدى الغربى حتى صار يُكنيه بـ «أبى الرعب». وحسب الرؤية الغربية: «يقف أبو الهول شامخاً ينظر إلى الشرق، وهو فى حالة يقظة دائمة، ولم يغفل له جفن عند وصول قمم أو نابليون». ولذا، لا تُوجد كلمات أو مداد أو أقلام يُمكنها وصف الغموض والجاذبية الكائنة فى أبى الهول<sup>(٤٧)</sup>.

ومن المفارقات، بينما كان شامبليون يعكف على حل طلاسم حجر رشيد من ناحية، كان داجير يجرى تجاربه على اختراع آلة التصوير من ناحية ثانية. وبالمجاز الأول مهمته، دشن علم المصريات. وبنجاح اختراع الثانى، قدّم لهذا العلم الوليد أحد أهم وسائل التوثيق، ولحظتئذ، نشأت علاقة حميمة بين التصوير الشمسى والآثار المصرية. وإذا كان علم المصريات قد شهد أكثر من أى علم آخر انقلاباً جذرياً بسبب ظهور التصوير الشمسى، ففى المقابل، تطورت تقنيات الأخير لتتماشى مع احتياجات هذا العلم.



عند هذا الحد، أدركت أوربا، لاسيما النخبة والعلماء، أهمية التراث المعمارى المصرى، وتولدت لديهم رغبة عارمة فى الحصول عليها دون الانتقال لرؤيتها على الطبيعة. ولذا، انجذبت آلة التصوير إلى مصر من هذا المنطق وذاك المنطلق. ويكفى للتدليل على أهمية اختراع التصوير الشمسى الوليد فى فك رموز اللغة المصرية القديمة أن نقتبس بعضاً مما ورد فى خطاب فرنسوا أراجو *Francois Arago* - أحد أبرز العلماء الفرنسيين - الذى ألقاه يوم ١٩ أغسطس ١٨٣٩ فى المعهد العلمى بباريس أمام الرعيل الأول من مستخدمى آلة داجير: «... لو كان التصوير الشمسى قد اخترع عام ١٧٩٨، لكان لدينا اليوم صور أمينة عن عدد لا بأس به من اللوحات الجدارية الهيروغليفية التى حُرم منها عالم العلماء إلى الأبد بسبب جشع العرب\* وسادية بعض المسافرين المصابين بمرض الرغبة فى التدمير. ومن أجل نسخ الملايين والملايين من النقوش الهيروغليفية التى تكسو الجدران الخارجية للآثار الضخمة فى طيبة وممفيس والكرنك... إلخ، كنا فى حاجة إلى سنوات وسنوات وكتائب من الرسامين. ولكن مع ظهور آلة داجير للتصوير الشمسى، صار من الممكن لرجل واحد فقط أن يقوم بهذا العمل الضخم». وبذلك، تحل مساحات كبيرة من النقوش الهيروغليفية الحقيقية محل النقوش الهيروغليفية المزيفة أو التى هى من «محض الخيال، وسوف تتفوق هذه الصور فى مصداقيتها وألوانها الطبيعية على رسومات أمهر الفنانين، والصور الشمسية بعد أن خضعت فى تشكيلها إلى قواعد الهندسة، سوف تسمح بمساعدة عدد قليل من المعطيات بتصوير الأجزاء الأكثر ارتفاعاً وأكثر الواجهات صعوبة للوصول إليها». أضف أيضاً، تميز المنتج الفوتوغرافى بالاعتصاف فى النفقات<sup>(٤٨)</sup>. ومنذ ذلك الحين، لم يعد رواد المصريات فى حاجة إلى استلهاام الرحلات أو استخدام الألوان المائية أمام موضوعية الصور الشمسية. إذ أن اختراع داجير سينقل به «صورة أمينة» الطبيعة الصماء من نقوش دقيقة وتماثيل وآثار بانقسان ودقة على عكس الرسومات التى تُحاكى الطبيعة. وفعلاً، بحلول

\* يقصد أراجو بالعرب «المصريين». وينم المعنى عن عنصرية ونظرة علوية.

منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر ، أثنى الكثير من الفنانين والمفكرين والكتاب على تفوق الفوتوغرافيا على غيرها من وسائل الإعلام الجرافيكية<sup>(٤٩)</sup> .

وفي خط متواز مع هذه التطورات ، شهد القرن التاسع عشر نمو الدراسات الشرقية إثر إصدار كتاب «وصف مصر» في ٢٣ مجلداً من تأليف «١٧٠» عالم من علماء المعهد الفرنسي الذين كانوا مرافقين لحملة بوناپرت على مصر . وقد قام هؤلاء بدراسة شاملة ومفصلة عن مصر من كل نواحيها . ولذا ، صار هذا الإصدار الفريد من نوعه مرجعاً رئيسياً لكل الدراسات الشرقية اللاحقة . وقبل «وصف مصر» ، قامت معظم النظريات عن الشرق الأدنى على أساس الروايات السابقة للحجاج والأعمال شبه العلمية التي كتبها الرحالة الذين جابوا الديار الشرقية إبان القرن الثامن عشر . ولكن بعد صدور «وصف مصر» ، ظهر جيل من المستشرقين الذين كتبوا عن الشرق الأدنى خصوصاً ومصر بالأخص بـ «مزيد من العلمية»<sup>(٥٠)</sup> .

وهكذا ، انحصرت لعبة الاستشراق الجديدة في أيدي الفرنسيين والبريطانيين . ورغم انكباب الغربيين على دراسة لغات وثقافات الشرق الأدنى - وعلى رأسها مصر - وازدهار فقه اللغة المقارن ، فإن حصاد التجربة الاستشراقية لم يعمق الفهم الغربي للشرق . وغدا الاستشراق يعنى دراسة «من هم دون المستوى» ثقافياً وعرقياً . وظهرت العقائد العنصرية والأفكار المسبقة التي هيمنت على معظم المستشرقين وحالت دون المضي قدماً في طريق البحث العلمي الموضوعي . إذ انطلقوا في أحكامهم واستنتاجاتهم على أساس التفرقة بين «نحن» و «هم» لإثبات أن الحضارة الغربية متفوقة على الحضارة الشرقية . ولذا ، أمست معظم النتائج الاستشراقية مغلوطة<sup>(٥١)</sup> .

ورغم الإقرار بالهوة التكنولوجية بين الشرق والغرب إبان القرن التاسع عشر ، فإن الشرق يُمثل عالماً مستقلاً بذاته يمتلك ثقافة مستقلة بعينها قد تكون أقل مستوى أو أكثر بدائية ، ولكنها - ببساطة - متباينة عن الغرب .



على أية حال ، نستشف مما سبق أن الغرب إذا كان قد وضع أساساً لاستكشاف مصر القديمة، فإنه بالأحرى قد أدخل آلة التصوير في تلك «تأسيس» مصر الحديثة. وهكذا، تعددت وتنوعت أسباب جلب التصوير الشمسي ومعداته إلى مصر منذ اختراع الآلة في عام ١٨٣٩. وجدير بالملاحظة أن هذا الاختراع قد ظهر إلى النور في ذروة التنافس الاستعماري الأوربي لاسيما بين بريطانيا وفرنسا الذي انتهى إلى احتلال مصر عسكرياً عام ١٨٨٢. في ظل هذه الظروف، ومنذ التقاط أول صورة في مصر يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩ لمحمد علي في الإسكندرية ، دخلت مصر دائرة التوثيق البصري بخلفياته العلمية - السياسية والفنية - التجارية. وأخذت أفواج المصورين من شتى الجنسيات تتربص تباهاً على تلك الأرض البكر فتوغرافياً ليستهلوا طلائع إنتاجهم على نحو ما سوف نرصده في الفصل الثاني .

## الهوامش

(١) عبد الفتاح رياض: آلة التصوير، الطبعة الثانية، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ص ١٧-١٨؛  
شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،  
٢٠٠٨، ص ٨٨.

(٢) ستانلى باولر: التصوير الشمسى، ترجمة، محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المرصفى، سلسلة الألف كتاب،  
رقم ١٢٣، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٣.

(٣) استخدم ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩) تقنية «الحجرة المظلمة» فى إنجاز أعماله الفنية. ولمزيد من التفاصيل:  
ستانلى باولر: المصدر السابق، ص ٤؛ «التصوير: ليوناردو دافنشى»، مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى،  
العدد الثانى، يونية ١٩١٣، ص ص ٤٢ - ٥٠.

(٤) عز الدين محمد نجيب: التصوير علم وفن، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص ٧ - ٨؛ عبد الفتاح رياض:  
المصدر السابق، ص ص ١٨-١٩.

(٥) Nickel, Doug: "The Camera and other Drawing Machines", in Weaver, Mike (ed): British Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition, Oxford University, 1989, PP.2-8.

(٦) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الثامن، ١ مايو ١٨٩٢، ص ص ٥٥٧-٥٥٨.

(٧) Jeffrey, Jan: Photography, A Concise History, London, 1991, P.240.

(٨) عبد الفتاح رياض: المصدر السابق، ص ٢٠.

(٩) Jeffrey: Op. Cit.

(١٠) Doug: Op. Cit, PP.8-10.

(١١) لمزيد من التفاصيل:

Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver, Mike (ed): Op.Cit., PP.11-23.

(١٢) Jeffrey: Op. Cit., P. 241.

(١٣) Ibid: PP.48-52.

(١٤) Jeffrey: Op.Cit., P.241.

(١٥) إسكندر مكارىوس: «التصوير الحديث: الفلم أو الرق»، المقتطف، السنة الثلاثون، الجزء الثالث، مارس ١٩٠٥،  
ص ص ٢٢٤-٢٢٦.

(١٦) المقتطف: السنة السادسة، الجزء الثامن، يناير ١٨٨٢، ص ٥٠٣؛ السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥،

ص ٣١٦؛ السنة الثالثة والعشرون، الجزء الخامس، مايو ١٨٩٩، ص ٣٩٧؛ شاكر عبد الحميد: المصدر السابق،  
ص ٩٠.

(١٧) شاكر عبد الحميد: المصدر السابق، ص ٩١.

- (١٨) أحمد زكي: «الفتوغرافية والسينماتوغراف»، السفور، عدد ١٥٣، الخميس ٩ مايو ١٩١٨، ص ٢.
- (١٩) Jeffrey: Op.Cit., PP.240-242.
- (٢٠) عبد الفتاح رياض: المصدر السابق، ص ٢١.
- (٢١) الهلال: السنة الخامسة، الجزء الثاني عشر، ١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ص ٤٥٩-٤٦٢.
- (٢٢) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الرابع، يناير ١٨٩٢، ص ص ٢٧٤-٢٧٥.
- (٢٣) شاكر عبد الحميد: المصدر السابق، ص ٩٤.
- (٢٤) الهلال: السنة الرابعة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٥، ص ص ٤٧-٤٨.
- (٢٥) نفسه: السنة الخامسة عشرة، الجزء السادس، مارس ١٩٠٧، ص ص ٣٤٢-٣٤٥.
- (٢٦) المرشد: السنة الرابعة، عدد ٧، ١٤ فبراير ١٨٩٦، ص ٥٤.
- (٢٧) للجلة المصرية: السنة الأولى، عدد ٨، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص ص ٣١٧-٣١٩؛  
للحيط: السنة الحادية عشرة، عدد ٨، أكتوبر ١٩١٣، ص ص ٣٣٧-٣٤٠.
- (٢٨) الهلال: السنة السادسة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٧، ص ٢٣٠.
- (٢٩) البيان: السنة الأولى، الجزء العاشر، ١٦ أكتوبر ١٨٩٧، ص ص ٣٩٣-٣٩٧؛  
وعميس: السنة العاشرة، عدد ٥، ١٩٢١، ص ص ٣٣٧-٣٣٩.
- (٣٠) رفائيل نخلة اليسوعي: «التصوير الشمسي الملون»، المشرق، السنة التاسعة عشرة، عدد ١١، ١٩٢١،  
ص ص ٨٠٨-٨١١.
- (٣١) نفسه: ص ص ٨١١ - ٨١٤.
- (٣٢) إسكندر مكاربوس: «التصوير الحديث: الزجاج والتصوير الأوتوكروميك»، المقتطف: للجلد الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ «التصوير الشمسي الملون»، للجلد الثاني والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.
- (٣٣) خضعت لايبكا لعدة تطورات لاسيما في عدستها. وفي عام ١٩٣٥ أنتجت كوداك أفلامها الملونة «كوداكروم». وفي عام ١٩٤٧ ابتكر لاند الكاميرا القوية. وبذا، وضعت معظم الأسس التي قام عليها التصوير.
- Jeffrey: Op.Cit., P.243.
- (٢٤) Zevi, Filippo: Photographers and Egypt in XIX Century, Firenze, 1984. P.13.
- (٢٥) Ibid: P.14.
- (٢٦) Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, Paris, 1861, P.905.
- (٢٧) Du Camp, Maxime: Le Nile, Paris, 1855, P.90.





## الفصل الثاني

### المصّوراتية





## الفصل الثاني

### المصوّراتية

إزاء اختراع التصوير الشمسي وتطور تقنياته على النحو آنف الوصف، لم يكن طبيعياً أن يكون من بين المصريين مصوّرون فوتوغرافيون آنذاك. ورغم ذلك، كانت مصر بؤرة جاذبة، إن لم تكن مستهدفة، فوتوغرافياً. إذ تهافت عليها المصوّرون الأجانب متعددي الجنسيات. وفي هذا الخصوص، نستطيع أن نميز ثلاثة أجيال رئيسية: الجيل الأول من المصوّرين وكلهم أجانب، الجيل الثاني الذي شهد دخول رعايا الدولة العثمانية الميدان بجوار الأجانب، الجيل الثالث الذي سجل انجاء المصريين إلى الاشتغال بالتصوير الشمسي وولوج الميدان بجوار العناصر المهيمنة عليه.

#### جيل الرواد

يبدأ تواجد الرعيل الأول من المصوّرين في مصر منذ نوفمبر ١٨٣٩ أثناء زيارة المصوّر الفرنسي فردريك جويل فيسكه *Frédéric Goupil-Fesquet* والرسام هوراس فيرنيه ومعهما آلتين من طراز داجير إلى الإسكندرية كمحطة أولى في «رحلة فوتوغرافية» إلى مصر والشام حيث بدأت من الثغر السكندري ومرت بالعريش وغزة والخليل والناصرة وانتهت بالقدس بغية تجريب ما أسموه «الرسام الآلي». وبدا، كان المصوّر الرحالة أول أنماط المصوّرين الفوتوغرافيين الذين عرفتهم مصر ولم تنقطع صلتهم بها منذئذ. ورغم قلة أعدادهم وعدم استقرارهم في مصر خلال أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر، فإنهم كانوا من رواد فن التصوير الشمسي، وُجلهم من الفرنسيين والإنجليز: فريث، لوجراي، دو كامب، جريني، تينارد<sup>(١)</sup>.

ومنذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر، استقر عدد محدود من رعيل المصوّرين الأوائل في مصر واحترفوا التصوير الشمسي وتعيشوا من بيع صورهم بالقطعة سواء كانت مثبتة على لوح كرتون أو مجمعة في ألبوم. وجدير بالتسجيل هنا أن جالي مونية الفرنسي يُعد أقدم المصوّرين المقيمين في مصر. ففي عام ١٨٥٢، كلفه الوالي عباس باشا

الأول (١٨٤٩-١٨٥٤) بالتنقيب عن الآثار وتوثيقها فوتوغرافياً . ولذا، أتقن التصوير الشمسى وغادر القاهرة إلى الأقصر حيث مكث بها عقدين من الزمان. ورغم أنه مارس فى آن واحد الصيرفة وتجارة الآثار والتصوير الشمسى، فإن الأخير قد طغى حتى صار «أول من عاش بشكل جوهري من بيع الصور الفوتوغرافية لمدينة الأقصر» . ويشهد رصيده الفوتوغرافى - على قلته - بأنه مارس ممتاز لهذا الفن لاسيما الأماكن التى احتوت عمارة قديمة لأنه أضفى عليها «المعنى المحبب لكل ما هو قديم وتذكارى»<sup>(٢)</sup> .

وإذا كان مونييه أقدم المصورين المقيمين فى مصر ، فقد كان الإيطالى أنطونيو بياتو Antonio Beato (١٨٢٥-١٩٠٣) الإنجليزى الجنسية أشهرهم وأغزرهم إنتاجاً. وعلى عكس مونييه الذى زاول أكثر من نشاط تجارى، كرّس بياتو حياته للتصوير الشمسى. وقد بدأ نشاطه فى مصر عام ١٨٥٧، وبعد خمس سنوات امتلك استوديو للتصوير الشمسى فى شارع الموسيقى بالقاهرة. وبدءاً من عام ١٨٧٠، استقر بالأقصر فى منزل يقع أمام فندق الأقصر استخدمه كمسكن واستوديو وبازار. وبديهيًا، لم يكن اختيار هذا الموقع عبثاً. إذ أن الأقصر بمعابدها الشهيرة تُعد أبرز مناطق الاستقطاب السياحى فى مصر بعد هضبة الجيزة وأهراماتها. وقد استخدم بياتو خلفيات متنوعة وأحجام صور متعددة ، وكان واحداً من أغزر المصورين إنتاجاً فى مصر . هذا ، وقد نُشرت صورته فى معظم الألبومات السياحية المطبوعة آنذاك وحتى أواخر القرن التاسع عشر . وقد غطى إنتاجه الفوتوغرافى كل مناحى الحياة المصرية : الجغرافيا ، الهندسة المعمارية ، المشاهد الإثنية ، الحياة اليومية ، المناطق السياحية<sup>(٣)</sup>.

وإذا كان بياتو هو الأشهر والأغزر إنتاجاً، فقد خيم الغموض على الفرنسى جوستاف لو جراى Gustave Le Gray (١٨٢٠-١٨٨٢). إذ استقر منذ أبريل ١٨٦١ فى الإسكندرية، ثم غادرها إلى القاهرة فى عام ١٨٦٥ ليعمل مدرساً للتصوير اليدوى لأبناء الخديو إسماعيل وهم الأمراء توفيق وحسين وإبراهيم. ورغم استقراره ما ينيف على عقدين فى مصر ورغم أصالة إنتاجه، فإنه لم يفتح محلاً للتصوير الشمسى لا فى الثغر ولا فى العاصمة وتلاشت أصدائه بعد عام ١٨٦٩<sup>(٤)</sup>.

وبينما كانت صورة الفرنسي لو جراى تتلاشى عام ١٨٦٩ ، سجل هذا العام ذروة المصوّر الألماني ويلهلم هامر شميدت المقيم فى شارع الموسيقى بالقاهرة منذ أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر. إذ استغل حضور الأمير الألماني فردريك ويلهلم مراسم افتتاح قناة السويس، وقام بتصويره عدة بورتريهات ذاع صيتها. إضافة إلى هذا، التقط عدة مناظر بانورامية لمدينة بورسعيد الوليدة ومنها عبر الحدود إلى فلسطين وأخذ عدة مشاهد للقدس<sup>(٥)</sup>.

وجدير بالتسجيل هنا أن «قناة السويس» منذ بدء حفرها (١٨٥٩) وحتى افتتاحها فى عام ١٨٦٩ غدت بمثابة «الصيحة الكبرى وموضوع الساعة» فوتوغرافياً وقتذاك . وقد توافد تباعاً عدد ليس بالقليل من المصوّرين إلى منطقة القناة لتوثيق عمليات الحفر والفرق العاملة والآلات المستخدمة فوتوغرافياً . نذكر من هذا القليل : اليونانيان ج . ساروليدس G. Sarolidis ونيكولاس كوميسانوس Nicolas Kumianos والبولندى جوستين كوزلوفسكى Justin Kozlowski والإيطالى بنيامينو فاشينيللى Beniamino Fachinelli<sup>(٦)</sup> . كما سجّل عدد آخر من المصوّرين الفرنسيين - حصرياً - وقائع افتتاح قناة السويس ، من أمثال أوجست بيسون August Bisson (١٨٢٦ - ١٩٠٠) ، أدولف براون Adolph Broun (١٨١٢ - ١٨٧٧) ، أدولف ميلورون Adolph Mouillerron (١٨٢٠ - ١٨٨١) ، إدوارد ولينج Edouard Welling<sup>(٧)</sup> .

وهكذا ، يُعد عام ١٨٦٩ عاماً مفصلياً فى تاريخ التصوير الشمسى بمصر. إذ أنه شهد انحسار سمات الرعيل الأول من المصوّرين المتمركزين فى ثالث القاهرة - الإسكندرية - الأقصر. وفى عين اللحظة، شهد بزوغ ملامح الجيل الثانى من المصوّرين. وقد تمخض عن افتتاح قناة السويس وشيوع مناخ التحديث ازدياد عدد أبناء الجاليات الأجنبية فى جميع أنحاء مصر منساقين وراء إغراء مكاسب تجارة القطن وصناعته. وتُمثل هذه الجاليات قوة دافعة فى إنتاج التصوير الشمسى واستهلاكه بما يمتلكون من قدرات مالية ووعى بجدوى التوثيق المرئى<sup>(٨)</sup>. وإثر افتتاح القناة أيضاً، توسعت الدائرة السياحية المصرية التقليدية



المتمركزة حول نهر النيل لتشمل مدناً جديدة جذبت عدداً ليس بالقليل من المصورين المحترفين. ومنذئذ، أضحت مدينتا السويس وبورسعيد مركزاً لإنتاج التصوير الشمسى لا يقل أهمية عن القاهرة بمركزيتها والإسكندرية بجاذبيتها والأتصر بزخمها. وهنا، يبرز استديو الفرنسي هيبوليت أرنو *Hippolyte Arno* فى ميدان القناصل ببورسعيد وشارته «فوتوغرافيا القنال» ليكون أقدم بيوتات التصوير الشمسى فى منطقة القناة بأكملها. وقد اشتهر بتسويق مجموعة رائعة من صور قناة السويس ناهيك عن مشاهد العادات والأزياء المصرية التى التقطها على متن مركبة الصغير الذى حوله فى ذات الوقت إلى غرفة مظلمة<sup>(٩)</sup>.

### المصورون الرعايا

وفى ظل هذه التحولات النوعية، لم تتجذر فقط ظاهرة «المصور المقيم المستثمر»، بل تزايدت أفواج المصورين من جنسيات شتى. بيد أن أهم مظاهر هذه المرحلة يتمثل فى ظهور رعايا الدولة العثمانية من الأروام والأرمن والشوام واليهود جنباً إلى جنب مع الجنسيات الأجنبية فى إنتاج التصوير الشمسى المصرى وتسويقه.

وثمة ما يجدر تسجيله فى الابتداء أن «المصورين الرعايا» بلا استثناء يمثلون الجيل الأول الذى تعلمذ على أيدى الرعيل الأول من المصورين الأوربيين المقيمين فى الأستانة عقب حرب القرم. وفى هذا السياق أيضاً، إذا كان المصورون الأروام لهم فضل السبق للإقامة فى مصر، فقد كان لأقرانهم الأرمن ذبوع الصيت والانتشار الملحوظ والنجاح الملموس.

فى هذه المرحلة، شهدت بورسعيد منذ سبعينيات القرن التاسع عشر استقرار الأخوين زنجاكى *C&G Zangaki Brothers* اليونانيين اللذين حققا إنتاجاً مهماً جداً للمسافرين والسائحين الأوائل فى هذه المحطة الجديدة الناشئة رغم عملهما بموجب تقنية كلاسيكية عبارة عن معمل - مخيم متنقل تجره الخيول<sup>(١٠)</sup>. وفى الثغر السكندري، نلتقط أسماء يونانية إبان سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر من أمثال: أرجيروبولو *Argiropulo* وجون سيجالا *Jean Cigala* وجيورجيلاداكيس *Georgiladakis*<sup>(١١)</sup>. وفى عام ١٨٧٧، فتح كلاميتا *Calamita* استوديو خاصاً به فى حديقة روزيتى بالقاهرة<sup>(١٢)</sup>.

ومنذ منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر، نزح المصورون الأرمن من الأستانة إلى القاهرة. وهنا تبرز ثلاثة أسماء رئيسية وهي: عبد الله إخوان، ليكيچيان، صباح. وإذا كان الأخير أقل شهرة، فقد تنافس الأولان بشدة واحتلوا معاً عرش التصوير الشمسي لما يُناهز العقدين.

ورغم ندرة المعلومات عن حياة ليكيچيان قبل استقراره في القاهرة عام ١٨٨٧، فعلى الأرجح الغالب أنه تلقى تعليمه التقني على أيدي المصورين الإنجليز بالأستانة. والثابت أن آل عبد الله قد تلقوا تعاليمهم على أيدي المصورين الألمان بالعاصمة العثمانية. ففي عام ١٨٥٦، افتتح الألماني راباخ استوديو خاصاً به في حي بير الشهير بالأستانة. والتحق فيكيكين عبد الله للعمل في ورشته حيث اقتص في تلوين الصور الشمسية يدوياً. وفي عام ١٨٥٨، رحل راباخ تاركاً الاستديو لفيكيكين الذي استدعى أخويه كيفورك وهوسيب للعمل معه. وبذا، ورث آل عبد الله عن هذا الألماني الاستديو وحرفة التصوير الشمسي والريادة في هذا المضمار فضلاً عن قاعدة جماهيرية من النخبة العثمانية والأجانب وممثلي البعثات الدبلوماسية الواعين بالجدوى الحضارية لهذا الاختراع الجديد. ورويداً ورويداً، ويفضل استخدام أحدث التقنيات، حقق الإخوة عبد الله نجاحات ملحوظة في الدوائر العثمانية والأوربية تجلت مظاهرها في اعتمادهم ضمن مصوري البلاط العثماني زمن السلطانين عبد العزيز (١٨٦١-١٨٧٦) وعبد الحميد الثاني (١٨٧٦-١٩٠٩) وتوجيه خديو مصر توفيق باشا (١٨٧٩-١٨٩٢) الدعوة إليهم للقدوم إلى مصر<sup>(١٣)</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أن دعوة توفيق لم تكن وحدها المسئولة عن تأسيس الفرع المصري لمؤسسة عبد الله إخوان. إذ أن ثمة ظروف موضوعية وراء ذلك. فمنذ افتتاح قناة السويس (١٨٦٩) ووقوع مصر تحت الاحتلال البريطاني (١٨٨٢)، لاحت في الأفق مؤشرات تنبئ بتحول مركز الثقل من الأستانة إلى القاهرة. ومنذ تدويل القضية الأرمنية في مؤتمر برلين (١٨٧٨) وتدابيراتها، اتسمت العلاقات الأرمنية - العثمانية بالتوتر رغم الحميمية بين الصفوة الأرمنية والسلطات الحاكمة<sup>(١٤)</sup>.

ومهما يكن من أمر، يُعد الفرع المصري لمؤسسة عبد الله إخوان مظهرًا آخر من مظاهر نجاح «المصوّرين الرعية» ومزاحمة الأجانب سواء في العاصمة العثمانية أو في الديار المصرية. وفي الابتداء، فكر آل عبد الله إقامة «شعبتهم» في الإسكندرية منذ نزوحهم إلى مصر أواخر عام ١٨٨٦<sup>(١٥)</sup>. بيد أنهم تنحّوا عن هذه الفكرة وغادروا الثغر إلى القاهرة الشبيهة في مركزيتها وثقلها وتركيباتها السكانية مع الأستانة. ووقع اختيارهم على منطقة حيوية بوسط القاهرة يقطنها الأعيان والوجهاء والنخبة الإدارية. إذ استأجروا محلاً بجوار قصر نوبار باشا رئيس مجلس النظار (١٨٨٤-١٨٨٨) الكائن في قنطرة الدكة بباب الحديد<sup>(١٦)</sup>.

وأخيراً، افتتح الإخوة عبد الله محلهم القاهري في يوم الإثنين ١٤ مارس ١٨٨٧ حاملين فوق ظهورهم تراثاً فوتوغرافياً ثرياً بصفتهم «أول محل» عثمانى وحاملين بمزيد من الإنجازات في هذه الديار التي يندر وجود مصوّرين بارعين بها<sup>(١٧)</sup>. وأنداك أيضاً، افتتح ليكيچيان محله في الجهة المقابلة لفندق شبرد بوسط القاهرة، وأسس صباح محله بجانب القنصلية الفرنسية على مقربة من ليكيچيان، وهي منطقة تركز النخبة والجاليات والجذب السياحي<sup>(١٨)</sup>.

نافس المصوّرون الرعية أقرانهم الأجانب بشدة للهيمنة على سوق التصوير الشمسي المصري. وفعلاً نجح القطبان الرئيسيان عبد الله إخوان - ليكيچيان في مزاحمة أقرانهم الأوروبيين على مدى عقدين كاملين. بيد أن كلاهما قد وصل لغايته باللجوء إلى وسائل مغايرة. إذ باستثناء مساواتهما في المهارات التقنية والإنتاجية المتميزة، استثمر الأول رصيده من العلاقة الوثيقة مع السلطة العثمانية، بينما ارتقى الثاني في أحضان السلطة الاحتلالية.

في هذا الإطار، كانت بورتريهات القيادة العثمانية باكورة إنتاج الفرع المصري لمؤسسة عبد الله إخوان. وطبيعياً، كان «البرنسات الفخام» في طبعة زوار هذه المؤسسة لرؤية معروضاتهم «واشتروا منها مقداراً عظيماً من تصاوير رجال السلطنة العثمانية». وتطلع آل عبد الله إلى تصوير الخديو توفيق والأمراء وكبار رجالات الحكومة المصرية والمندوب العثماني أحمد مختار باشا الغازي<sup>(١٩)</sup>. وفعلاً، التقط الإخوة عبد الله صورة الأخير أثناء



زيارة محلهم يوم الأحد ٣ أبريل ١٨٨٧ بصحبة أمراء الأسرة الخديوية الذين اشتروا الجديد من «تصاوير رجال السلطنة السنية العثمانية»<sup>(٢٠)</sup>.

وهكذا، استغل آل عبد الله رصيدهم الإيجابي لدى سراي يلديز بالأستانة وسراي عابدين بالقاهرة في خطابهم إلى الجمهور القادر مادياً على تعاطي التصوير الشمسي ومغازلة مشاعرهم إزاء نجوم المجتمع آنذاك: «... فكل من يريد أن يأخذ صورته فعليه أن يُشرف المحل المذكور فيرى فيه ما يشرح الناظر من صور رجال السلطنة السنية ووزراءها الفخام وأمراءها الكرام وجميع الذين تولوا مناصب الصدارة العظمى في الأستانة العلية وغيرهم من المشهورين»<sup>(٢١)</sup>.

على أية حال، أسفرت الدعايات المكثفة لصالح المتبجات «الدقيقة الفاخرة» للإخوة عبد الله المصوّرين عن تهافت السائحين الأوربيين على محلاتهم سواء في الأستانة أو في القاهرة «حتى أنك لا ترى سائحاً أوروبياً... إلا ويقصد محلهم بناءً على شهرتهم في أوروبا عموماً»<sup>(٢٢)</sup>. وإزاء هذه «الشهرة التامة» التي أحرزها هؤلاء المصوّرون في «الشرق والغرب» بين الخاصة والعامة عيّنهم السلطان عبد الحميد الثاني «مصوّروا السراية السلطانية» بسبب خدماتهم الخاصة للسلطين العثمانيين على مدار ثلاثين عاماً خالية وجهودهم العامة من أجل «نشر التمدن» في الفضاء العثماني<sup>(٢٣)</sup>.

وبينما كان آل عبد الله يحصدون ثمار هذه الخصوصية بانفرادهم حصرياً للتوثيق المرئي لزيارة الإمبراطور الألماني إلى العاصمة العثمانية في أواخر عام ١٨٨٩<sup>(٢٤)</sup>، نجد ليكيچيان يرمى بنفسه في أحضان الإنجليز حتى صار «متعهد جيش الاحتلال» ويوقع بهذه الكنية على متبجاته. وراحت الصحافة الموالية للإنجليز والمعادية للسلطات العثمانية تُكثف دعايتها لصالحه: «تصور أنك لا تتصور جيداً إلا إذا زرت محل الخواجة ليكيچيان وشريكه الذي امتناز في القطر المصري بحسن التصوير، فأقبل عليه كبار الناس من الأهالي والأجانب»<sup>(٢٥)</sup>. وعلاوة على نجاح ليكيچيان محلياً، فالأهم، أنه حظى بشرف تمثيل مصر دولياً في معرضي التصوير بباريس وشيكاغو<sup>(٢٦)</sup>.

وفى حين أضحى المصورون الرعية يتبأون قمة هرم التصوير الشمسى، ثمة تطورات سياسية وقعت فى منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر خلخلت البنية الفوتوغرافية فى مصر. إذ ارتفعت حدة التوترات الأرمنية العثمانية بين عامى ١٨٩٤-١٨٩٦ إلى درجة الصدامات الدامية<sup>(٢٧)</sup>. وكشفت حركة «تركيا الفتاة» عن وجهها السافر المعاد للسلطات العثمانية التقليدية. وفى ظل هذه التطورات، أخذ البساط ينسحب تدريجياً من تحت أرجل آل عبد الله. ورغم موالاتهم التامة للإدارة العثمانية وإسلام بعضهم، فإنهم فى نظر الراى العام المسلم يتسمون إلى الأرمن المارقين أعداء السلطان-الخليفة. وإزاء هذا الشعور الذى هيمن على الشارع المصرى، انحاز ليكيچيان بسرعة إلى الموجة الجديدة حتى أنه أعلن جهاراً فى الصحافة المصرية المعاصرة عن امتلاكه صور «زعماء حزب تركيا الفتاة تُرسل لمن يطلبها بثمن بخس»<sup>(٢٨)</sup>. بيد أن أهم الملامح التى انبثقت عن تطورات منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر يتمثل فى انضمام نصارى الشوام واليهود، لأول مرة، إلى عرقيات عائلة التصوير الشمسى المصرية بجوار الأجانب على شتى جنسياتهم والأروام والأرمن. وفى هذا المسار، تبرز «فوتوغرافية فينوس» لصاحبها كحيل وشركاه فى شارع كامل بالقاهرة<sup>(٢٩)</sup>، واستديو «صابونجى إخوان» قرب استديو باسكال صباح أنف الذكر<sup>(٣٠)</sup>.

وهكذا، يتضح مما سبق أن المصورين الأجانب بمختلف جنسياتهم قد هيمنوا على سوق التصوير الشمسى المصرى تماماً لما ينيف على نصف قرن منذ اختراع الآلة وإدخالها إلى مصر عام ١٨٣٩. وعلى مدار عشرين عاماً أو أكثر، زاحم المصورون من رعايا الدولة العثمانية (أروام، أرمن، شوام، يهود... إلخ) أقرانهم الأجانب. وأخيراً، وبعد مرور سبعين عاماً على دخول التصوير الشمسى مصر، لاح التيار المصرى، عن بُعد وعلى استحياء، فى الأفق الفوتوغرافى بظهور ثلة من أهالى البلاد وبالأخص الأقباط على خريطة المشتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر. ومن ثم، وُضع حجر الأساس لتفعيل الدور المصرى فى عملية التصوير الشمسى على نحو ما سنعرض له فى جزء لاحق من هذه الدراسة.

## جغرافيا التصوير

ورغم عدم وجود تعداد دقيق للمصوّرين فى مصر عشية نهاية القرن التاسع عشر، فإن ثمة إحصاء يُشير إلى تراوح أعدادهم ما بين ٢٥٠-٣٠٠ مصوّر يتمون إلى جنسيات متباينة على النحو الآتى: ٤٠٪ فرنسيون، ٨، ٢٠٪ رعايا عثمانيون، ٦، ١٧٪ إنجليز، ٦٪ ألمان و نمساويون، ٤، ٤٪ إيطاليون، ٤٪ أمريكيون، ٤٪ يونانيون، ٢، ٣٪ جنسيات مختلفة (هولنديون، بولنديون، روس، سويسريون) (٣١).

وتجدر الملاحظة هنا بأن هؤلاء المصوّرين، لاسيما الأوربيين، لم يتركزوا جميعاً فى مصر، بل كانت الأخيرة بالنسبة إليهم محطة محورية فى الدائرة الفوتوغرافية التى كانت تنبع من أوروبا إلى مصر وتمر بالشام والأناضول وتصب أخيراً فى أوروبا. ويُلاحظ على جنسيات المصوّرين أن فرنسا وحدها استأثرت بأعلى نسبة، ويكمن تفسير ذلك بشكل مباشر فى حالة الولع الفرنسى بالآرث المصرى القديم. ويُلاحظ أيضاً أن فرنسا وبريطانيا قد شكلتا معاً أعلى نسبة بالقياس لجميع الجنسيات: ٦، ٥٧٪ مقابل ٤، ٤٢٪. ولاريب أن السيطرة الاستثنائية الفرنسية الإنجليزية وإن كانت تبدو مظهراً طبيعياً للسباق التقنى بين الدولتين، بيد أنها كانت من أدوات الهيمنة الاستعمارية لقطبى الصراع الدولى فى القرن التاسع عشر. ويُلاحظ أخيراً، فى جنسيات المصوّرين، أن خمسهم أو يزيد قليلاً يتمون إلى الجنسيات المنضوية تحت اللواء العثمانى، وهم جميعاً من المسيحيين واليهود الذين استفادوا جيداً من مناخ التنظيمات العثمانية (١٨٣٩-١٨٧٦) والذين صاروا همزة وصل فاعلة بين أوروبا والعالم العثمانى.

وفيما يتعلق بالتوزيع الجغرافى للمصوّرين على الخريطة المصرية، يُلاحظ أنهم حتى نهاية القرن التاسع عشر لم يخرجوا عن دوائر: القاهرة، الإسكندرية، الأقصر، مدن القناة. ومع انتصاف العقد الأول من القرن العشرين، نطالغ فى الصحافة المعاصرة اسم «مليك المصوّراتى بطنطا» (٣٢). وهكذا، اتسم تركز التصوير الشمسى فى المراكز الحضرية المصرية، ولم نعثر على ما يُشير إلى تواجدهم فى أية بيئات ريفية. وفى هذا الصدد، ثمة ما يمكن إقراره بأن المصوّرين امتلكوا استديوهات ومعامل فى الأحياء ذات الطابع الأجنبى وعلى



مقربة من الفنادق الكبرى. ففي القاهرة، تجمعت الاستديوهات في منطقة الموسيقى حول حديقة الأزبكية وفنادق شبرد وزيج والأهرامات. وفي الإسكندرية، تركزوا حول فنادق أوربا والبنينسولا والشرق وفيكتوريا وعلى مقربة من ميدان القناصل. وفي بورسعيد، لجدهم في الحى الإفرنجي، وفي طنطا بجوار محل الضبطية<sup>(٣٣)</sup>.

على أية حال، لم يظل تقوقع المصورين داخل الأحياء الراقية وبجانب القنصليات والفنادق طويلاً، إذ أنهم سرعان ما خرجوا من هذه الشرنقة وتحركوا جغرافياً إما لتلبية الاحتياجات الجديدة الناجمة عن التوسع العمراني وإما لافتتاح فروع جديدة لمحللاتهم القديمة أو للتنقل مع مركز الثقل. فعلى سبيل المثال، افتتح الإخوة عبد الله بعد مرور أكثر من سنتين ونصف على وجودهم بمصر محلاً جديداً في حى الظاهر على طريق العباسية لاستثمار نجاح محلهم بقنطرة الدكة وفي عين اللحظة ارتباد منطقة بكر سكانيماً «عذراء فوتوغرافياً»<sup>(٣٤)</sup>. وبحلول عام ١٩١٠، انتقل المصور الألماني جاك جاليتستن اشتين من منزل زنابيرى بالموسكى إلى منزل درى باشا «بميدان عابدين أمام سراى الحضرة الفخيمة الخديوية» بعد أن قضى في الموسيقى عشرين عاماً<sup>(٣٥)</sup>.

ونظراً لغلبة طابع «الترحال» على المصورين في مصر خلال القرن التاسع عشر، وحدثة حرفة التصوير الشمسى، وبسبب تعدد الجنسيات العاملة بها، لم ينخرط المصورون وقتذاك في بوتقة طائفية أو نقابية مختصة بهم ولم يتمركزوا في نطاق جغرافى محدد. وفي الأغلب الأعم، اتسمت منظومة العمل الفوتوغرافى بالطابع العائلى ممارسة وورثة. على سبيل المثال، كان أحد الأخوين زانجاكى ببورسعيد يلتقط الصور والآخر يُظهرها ويستخرجها<sup>(٣٦)</sup>. وكانت زوجة المصور الإيطالى أنطونيو بياتو منوطاً بها كافة الأعمال الإدارية والتسويقية<sup>(٣٧)</sup>. وكانت زوجة المصور أرستيد دل فكيو بشارع المدايق «مستعدة لتصوير السيدات المصريات في منازلهن»<sup>(٣٨)</sup>. وفي أحيان نادرة، استعان البيت الفوتوغرافى بخبرة من خارجه على نحو ما فعل المصورون كحيل وشركاء عندما استحضروا لمحلهم

«... مصوّر مخصوص من أبرع المصوّرين فى لندرة لانقان التصوير وتحكيم وضع المتصوّرين...» (٣٩).

ولم يقتصر عمل المصوّرين على مزاولة حرفة التصوير الشمسى فقط، ولكنهم تربحوا أيضاً من بيع آلات التصوير والمواد الكيميائية الخاصة بهذا النشاط. أضف أيضاً، أن حرفة التصوير قد انتشرت فى أحيان كثيرة بحرفة الحفر النحاسى (الزنكوغراف) (٤٠). وجدير بالتسجيل هنا أن المنتجات الإنجليزية - الفرنسية المتعلقة بالتصوير الشمسى ظلت تغطى السوق المصرى حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. وفى أعقابها، ظهرت منتجات إيسنمان كوداك الأمريكية بتنوعها ورشاقتها وسهولتها وإغراءاتها لتكتسح السوق. وقد كشفت كوداك حملتها الدعائية وغازلت الجمهور المستهلك عبر الصحافة المعاصرة بأساليب شتى: «إذا أردتم النجاح فى التصوير الفوتوغرافى استعملوا فقط البضائع الأمريكية.. آلات تصوير (كوداك).. شريط التصوير (فلم) (كوداك).. اطلبوا الكتالوج يرسل لكم مجاناً من محل (كوداك)» (٤١).

## الالة الفوتوغرافية، لم تصبح ثانوية

بل ضرورية

إن هذه الآلة رفيق محب يدون بإخلاص كل ما يلقى لك تدوينه  
فى الحياة من صور أهلك وأصدقائك ومن زخاتك اليومية  
وأفكارك وألعابك الرياضية والناظر الجميلة التى تمر كل يوم تحت  
لترتك ولتى تفقد ذكرها إذا لم تكن معك آلة كوداك



فعلبك بشركة كوداك  
المساهمة المصرية  
بميدان الأوبرا  
وبمساحة شيرد بمصر  
اطلب الكتالوج يرسل لك مجاناً



إذا أردتم النجاح فى التصوير  
الفوتوغرافى استعملوا فقط  
البضائع الأمريكية  
آلات التصوير (كوداك)  
شريط التصوير (كوداك)

وبجانب الإجراءات التقنية، لعبت كوداك على الأوتار النفسية: «... إن استعمال آلة كوداك يجعلك تقضى أيامك براحة وهناء. وتُحَفِّكُ بصور تُضَاعِفُ سرورك وتُذَكِّرُكُ بأيام اللعب في ماضيك»<sup>(٤٢)</sup>. زد أيضاً، لجوء كوداك إلى وسيلة الـ «تنزيل الهائل» في أسعار آلاتها كحافز إغرائي على الشراء. فمثلاً، انخفض سعر آلة التصوير للجيب من ٢٦٠ إلى ٢٠٠ قرش صاغ، وانخفض سعر آلة التصوير «جنير» ثمرة واحد من ٤٩٥ إلى ٣٦٠ قرش صاغ<sup>(٤٣)</sup>. ورفعت كوداك شعار: «الآلة الفوتوغرافية لم تُصَيِّحْ ثانوية بل ضرورة». أكثر من هذا، فإنها «... رفيق عملي يُدُونُ بإخلاص كل ما يلد لك تدوينه في الحياة من صور أهلك وأصدقائك ومن نزحاتك اليومية وأسفارك وألعابك الرياضية والمناظر الجميلة التي تمر كل يوم تحت نظرك والتي تفقد ذكرها إذا لم تكن معك آلة (كوداك)». وتجدر الإشارة إلى أن كوداك قد شغلت موقعاً بؤرياً في ميدان الأوبرا وعمارة شبرد بالقاهرة وفي شارع شريف باشا بالإسكندرية<sup>(٤٤)</sup>. وفي هذا الصدد، تخيرت كوداك الموسم الصيفي ورواج الحركة السياحية للدعاية لمتجعاتها: «... إذا أردت السفر لاتقاء حرارة الصيف المحرقة، فاقتنِ آلة تصوير ماركه كوداك». وفوق هذا، روجت لمنظار ماركه «زيس» لأنه يُساعد السائح على «رؤية الوديان وجمال الطبيعة عن قرب». ومن ثم، يسهل أخذ المشاهد التي تروق لك لتحفظها عندك تذكراً لسياحتك. اشترِ آلة التصوير كوداك ومناظر زيس لتكون سائحاً بحق»<sup>(٤٥)</sup>.

وإذا كانت كوداك قد انطلقت من فكر مؤسسي ومنظومي استوعب ثقافة الاستهلاك في السوق المصري، فإنها استندت على رصيد خبرة السابقين في هذا المجال. ففي الابتداء، أرسى الإخوة عبد الله منذ أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر قاعدة الخصم على الصورة الجماعية. ففي حالة تصوير ثلاثة أشخاص معاً، وأراد كل منهم الحصول على صورته منفردة، تُخصم نسبة ٣٠٪ من قيمة كل دسنة. وكلما ازداد عدد الأشخاص المتصوِّرين، كلما انخفضت القيمة المدفوعة «ولا يُخفى ما في ذلك من التوفير على أصحاب



العائلات». علاوة على ذلك، دأب آل عبد الله المستهلك الفوتوغرافى بجاذبية الصورة «المصغرة» وفخامة الصورة «المكبرة»<sup>(٤٦)</sup>.

وإذا كان آل عبد الله قد وضعوا قواعد جذب الجمهور عن طريق الخصم والتصغير والتكبير، فقد وضع جارهم فى قنطرة الدكة المصور الإيطالى سكوناميليو قاعدة الإبهار بالخلفيات . وقد استقر هذا المصور فى مصر بعد أن أتقن فن التصوير فى باريس ولندن ومارسه بنجاح فى الأستانة حتى نال «من فيض الإحسانات الشاهانية النيشان المجيدى والرتبة الثانية المتميزة». وبخلاف رصيده التقنى والدعائى، كان الجديد لدى سكوناميليو الذى أغرى به جمهور التصوير الشمسى يتمثل فى استخدام مجموعة شائقة من خلفيات الصور: «... ومن جملة مصنوعاته العجيبة تمثيل جزء غابة من إحدى غابات أواسط إفريقيا فيها صورة السايح الشهير شفنفورت... بغاية الاتقان والمهارة بحيث يُخيل للناظر أنه يُشاهد الطبيعة نفسها وخلاف ذلك من الرسوم الكثيرة الغريبة الشكل العجيبة التوقيع...»<sup>(٤٧)</sup>.

علاوة على ما مضى، دأب المصور صابونجى العيون يسريق الصور الملونة يدوياً قبل ابتكار تقنية الألوان<sup>(٤٨)</sup>. وبعد ابتكار هذه التقنية، اشتهر بها جميع استديوهات ريزر ويندر فى الإسكندرية والقاهرة وانفرادهم بالريادة فى تصوير البورتريهات الملونة<sup>(٤٩)</sup>. ولجأت محلات عزيز ودوريس بالإسكندرية إلى استدعاء خبراء فى التصوير الشمسى «من أشهر عواصم أوربا»، وبهذه المناسبة أهدت ثلاث صور بدون ثمن ولا مقابل تعطى «مجاناً» لمدة عشرة أيام فقط (٥-١٥ أبريل ١٩٠٩) لكل صورة مكبرة (٣٠ × ٤٠ سم أو ٤٠ × ٥٠ سم) داخل داير كرتون أو داخل برواز<sup>(٥٠)</sup>. وراهن محل دلمار على صيحة «الصورة المكبرة» وركز عليها فى الدعاية لمتجانه الفوتوغرافية . وفى هذا الشأن ، أثنت الصحافة المصرية المعاصرة على قسم التصوير الشمسى به لاسيما «تكبير الصور الشمسية تكبيراً دقيق الصنع حتى حجم ٥٠ إلى ٦٠ سنتيمتراً منقولة عن أية رسوم كانت تمثل جماعات أو مناظر»<sup>(٥١)</sup>.

وأخيراً، ينتهى وداد شقير إلى الخطاب النفسى والشخصى فى مغازلة الجمهور المستهلك: «... إذا أردت أن تهدي صورتك تذكّراً إلى حبيب أو قريب وأن تكون الصورة مصنوعة على أحدث منوال وأجد أسلوب، فعليك بزيارة المصوراتى وداد شقير...» (٥٢).

وهكذا، حصدت كوداك ما أرساه السالفون فيما يخص وسائل الإغراء والدعاية لتقنياتها ومنتجاتها الفوتوغرافية. وإزاء اكتساح كوداك السوق المصرى، رفع المصورون المنافسون شعار «تصوروا مجاناً»، ولكن، شريطة أن تُدخّنا سجاير «معدن اكسترا - معدن عال - عباس مذهب - كيف سعر ٤ قروش من فابريكة خريستو كاماسيميس...». وتفسير ذلك أن الشركة الشرقية قد التهمت سوق الدخان والسجاير على نحو ما فعلت كوداك فى التصوير الشمسى وفى ذات التوقيت. ولذا، نشأت شراكة بين المتضررين من متجى السجاير وصناع التصوير الشمسى. وبالتالي، يحق لمُدخنى الأنواع آنفة الذكر، التصوير مجاناً فى استديوهات جاكوب وميلبونيس وشركاه إذا كانوا من أبناء الإسكندرية، وفى استديوهات المصور إيران والشركة الوطنية المصرية للتصوير الفوتوغرافى وفروعها إذا كانوا من أبناء القاهرة، وفى استديوهات أنجلو-أمريكان إذا كانوا من أبناء بورسعيد (٥٣). ويُعلن مصوراتى لندن بمصر الجديدة عن استعدادة «... لتصوير الزائر حسب رغبته وإجابة طلبات العائلات لتصويرهم وهم فى منازلهم، وهو يُصوّر نهائياً على ضوء الشمس وليلاً على ضوء الكهرباء كمصورى أمريكا...» (٥٤).

على أية حال، لم يكن الطريق ممهداً أمام المصورين للتوغل بهذا الشكل فى السوق المصرى واستقطاب الجمهور «المسلم» تحديداً لاستخدام هذه «البدعة». إذ أن ثمة صدام شائك نشب بين المجتمع المسلم بمبادئه المتوارثة وبين التصوير الشمسى الوافد من «أوروبا المستعمرة». ولذا، استلزم التوفيق بين الوافد والموروث جهداً، واجتهاداً، على نحو ما سنعرض له فى الفصل الثالث.

## الهوامش

- (١) *Perez: Op.Cit., PP.159-160, 163-165, 173-174, 226.*
- (٢) *Ibid: P.195.*
- (٣) *Ibid: P.131.*
- (٤) ثمة آراء تُرجح أن لو جرى أعمل التصوير الشمسى لصالح التصوير اليدوى حيث أنه كان قد تعلم فى شبابه التصوير اليدوى فى أتيليه بول دولاروش. علاوة على ذلك، كان من دعاة عدم تتجير التصوير الشمسى.
- Janis, Eugénia Parry: the Art of French Calotype, with a Critical Dictionnary of Photographers 1843-1870, Princeton, 1983, P.204.*
- (٥) *Perez: Op.Cit., P.174 .*
- (٦) *Ibid: P.139 - 140, 161, 216 .*
- (٧) *Ibid: P.138, 141, 197, 230 .*
- (٨) *Graham-Brown, Sara: Image of Women: the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York, 1988, P.55.*
- (٩) *Perez: Op.Cit., P.127.*
- (١٠) *Ibid: P.233.*
- (١١) *Ibid: P. 126, 148, 167.*
- (١٢) *Ibid: P. 146.*
- (١٣) روبرت جبه چيان: «تطور التصوير الضوئى (الفوتوغراف) فى الشرق الأوسط»، كيغارت، النشرة السنوية، الكتاب السادس، حلب، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤.
- (١٤) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية فى النولة العثمانية ١٨٧٨-١٩٢٣، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٢-٢٥.
- (١٥) القاهرة: عدد ٣٠٤، الثلاثاء ١٤ ديسمبر ١٨٨٦، ص ٢.
- (١٦) نفسه: عدد ٢٤٦، الأربعاء ٢ فبراير ١٨٨٧، ص ٢؛ عدد ٣٦١، الأحد ٢٠ نوفمبر ١٨٨٧، ص ٢.
- (١٧) نفسه : عدد ٢٨١، الثلاثاء ١٥ مارس ١٨٨٧، ص ٢.
- (١٨) روبرت جبه چيان : المصدر السابق، ص ٢٧٤.
- (١٩) القاهرة : عدد ٣٩١، الأحد ٢٧ مارس ١٨٨٧، ص ٢.
- (٢٠) نفسه : عدد ٣٩٨، الثلاثاء ٥ أبريل ١٨٨٧، ص ٢.
- (٢١) نفسه : عدد ٤٤٧، الخميس ٢ يونية ١٨٨٧، ص ٤.
- (٢٢) القاهرة الحرة: عدد ٦٩٢، الأربعاء ٤ أبريل ١٨٨٨، ص ٢.



- (٢٢) نفسه: عدد ٧٢٠، الإثنين ٧ مايو ١٨٨٨، ص٢؛ عدد ٧٢١، الأربعاء ٩ مايو ١٨٨٨، ص٢.
- (٢٤) أثنى الإمبراطور الألماني على مجموعة الصور التي التقطها آل عبد الله له وأهدتها إليه الحكومة العثمانية. ولذا، أنعم الإمبراطور عليهم بنيشان كرونن لويزوس.
- نفسه، عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ص ٢-٢.
- (٢٥) المحروسة: عدد ٢١١٥، الثلاثاء ٢ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٢؛
- المشير: عدد ٩٥، السبت ٨ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨١٠.
- (٢٦) الهلال: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول ديسمبر ١٨٩٢، ص ١٢٢.
- (٢٧) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية ، مصدر سابق ، ص ص ٢٥-٢٠.
- (٢٨) المشير: عدد ٩٦، السبت ١٥ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨٢٠.
- (٢٩) المقطم: ٢ ديسمبر ١٨٩٦، ص ٤.
- (٣٠) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص ٧.
- (٣١) *Perez: Op.Cit., P.76;*
- Graham-Brown: Op.Cit., P.55.*
- (٣٢) المعرض: عدد ٧٤، الجمعة ١٢ أبريل ١٩٠٧، ص ٤.
- (٣٣) الاستقامة: عدد ١٢٤، ١٧ يناير ١٩٠٩، ص ٤؛
- الدليل المصري عن القطرين المصري والسوداني، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة، القاهرة، ١٩٢٠، ص ٦٠٠، ١٠٢٢.
- (٣٤) القاهرة الحرة: عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ٢.
- (٣٥) مصر الفتاة: عدد ٢٨٥، السبت ١ يناير ١٩١٠، ص ٢.
- (٣٦) *Perez: Op.Cit., P.233.*
- (٣٧) *Osman, Colin: Egypt Caught in Time, London, 1997, P.5.*
- (٣٨) النيل المصري: عدد ١٤، السبت ١٦ أبريل ١٩٢١، ص ١٢.
- (٣٩) المقطم: ٢ ديسمبر ١٨٩٦، ص ٤.
- (٤٠) القاهرة: عدد ٩٤٩، الإثنين ١٨ فبراير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤١) مجلة الروايات المصورة : عدد ٢٥، ٢٢ يناير ١٩٢٢، ص ١١٣٣.
- (٤٢) النيل: عدد ٦٣، السبت ٢٥ مارس ١٩٢٢، ص ١٨٥.
- (٤٣) مجلة الروايات المصورة : عدد ١٩، الأحد ١ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٥٨٤ .
- (٤٤) المضمار: الجمعة ٨ ديسمبر ١٩٢٢، ص ١١٩؛
- الساعة: عدد ٧١، الأحد ٤ مارس ١٩٢٣، ص ٤.

- (٤٥) عاصمة الشرق: عدد ٩، الثلاثاء ١٤ يولية ١٩٢٥، ص ٤.
- (٤٦) كانت أسعار عبد الله إخوان كالأنى: جنيه مصرى واحد لدسته الصور الصغيرة وجنيهان لدسته الصور الكبيرة.
- القاهرة: عدد ٦٨٩، الأحد ١ أبريل ١٨٨٨، ص ٤؛ عدد ٩٣٧، الإثنين ٤ فبراير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤٧) نفسه: عدد ٩٣٣، الأربعاء ٢٠ يناير ١٨٨٩، ص ٢.
- (٤٨) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص ٧.
- (٤٩) أنيس الجليس: السنة الحادية عشر، الجزء الأول والثانى، ٢٩ فبراير ١٩٠٨، ص ٦٠.
- (٥٠) وادى النيل: عدد ٢٨٧، الإثنين ٥ أبريل ١٩٠٩، ص ٢.
- (٥١) الاتحاد المصرى : عدد ٢٩٢٧، الأحد ٥ ديسمبر ١٩٠٩، ص ٢ .
- (٥٢) الأفكار: عدد ٢٣٥٢، الأحد ١١ نوفمبر ١٩١٧، ص ٢؛ الثلاثاء ١٦ أبريل ١٩١٨، ص ٢.
- (٥٣) الشباب: عدد ١٢٧، الأحد ١ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (٥٤) أبو الهول: عدد ١٦٤، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣، ص ٢.





## الفصل الثالث

---

### المنافع والمضار



## الفصل الثالث

### المنافع والمضار

كانت عبارة «هذا من عمل الشيطان» أسرع رد فعل تلقائي على أول صورة التقطتها آلة تصوير داجير في منطقة الشرق الأدنى لمحمد علي باشا يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩<sup>(١)</sup>. ورغم جهل الباشا بمنطق هذه التقنية وانبهاره برؤية صورته، فإن العبارة آنفة الذكر تُكرّس المفاهيم والمعتقدات الدينية المتوارثة بخصوص تحريم الصور والتماثيل في المجتمع الإسلامي. وتجدر الإشارة إلى أن الرعيل الأول من المصوّرين قد اصطدم بهذه القيم ولاقى معاناة شديدة في التقاط الصور ذات الطبيعة الدينية والنسائية بالأخص. فمثلاً، تعرض المصوّر الألماني ويلهلم هامر شميدت عام ١٨٦٥ إلى مضايقات كثيرة بلغت حد الجرح من أهالي القاهرة عندما كان يُحاول تصوير قافلة الحج المصري على أطراف الصحراء في طريقها إلى مكة<sup>(٢)</sup>.

وبهذا، دخل التصوير الشمسي منذ اختراعه ومعرفة الشرق به في صدام مع تأويل موقف الإسلام من التصوير وما على شاكلته. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي الأفكار التي كانت تُهيمن على العقل الجمعي الإسلامي زمن اختراع التصوير الشمسي ولوجه إلى الديار الإسلامية؟

#### الميراث الديني

في الابتداء، لم يرد نص صريح في القرآن الكريم يُحرّم التصوير أو استعمال الصور<sup>(٣)</sup>. بيد أن السنة النبوية الشريفة وحسبما أورد محمد رشيد رضا في فتواه بمجلة «المنار» عن: «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» قد تركت في هذه القضية بعض الأحاديث التي تتمحور حول القضايا الآتية<sup>(٤)</sup>:

١ - تعذيب المصوّرين يوم القيامة وتوصيفهم بـ «الظلم الشديد» لأنهم ضاهوا خلق الله وتكليفهم بـ «إحياء» ما صنعوا تعجيزاً لهم.

٢ - لعنة المصوّرين.



٣ - إنكار تعليق الستائر ذات الصور والتماثيل وإزالتها إما لأن المسلمين لم يؤمروا بكسوة الحجر والطين أو لأنها تشغل المصلى في صلاته أو لأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة أو كلب.

٤ - إباحة استخدام الأقمشة المزركشة بالصور في عمل الوسائد والمستلزمات المنزلية.

٥ - إباحة تصوير الحيوانات بعد إجراء تعديل عليها كقطع رأسها حتى تصبح أشبه بالشجر.

٦ - هدم التصاليب وإزالتها.

وإزاء هذا الميراث النبوي وما ارتبط به من أثر الصحابة والتابعين ، اختلفت المدارس الفقهية الإسلامية بصدد المسألة قيد النقاش. فثمة من أفتى بالتحريم والمنع مطلقاً، وثمة من أفتى بتحريم ما أشبه الحيوان فقط على الإطلاق سواء كانت صوراً مجسمة ذوات ظل أو غير مجسمة مما لا ظل له، وهناك من أفتى بتحريم الأول دون الثاني وأجمعوا بجواز تصوير غير الحيوان مطلقاً<sup>(٥)</sup>.

تلك، كانت الخطوط العريضة للمفاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسي. ويلاحظ في هذا المنحى أنها لم تُحرّم التصوير قطعياً ولم تُبحه كلية. كما يلاحظ عدم اتفاق الفقهاء والعلماء على رأى «جامع مانع» في هذه القضية الخلافية الشائكة مما أدى إلى ارتباك الرأى العام المسلم بصدد التصوير الشمسي. وفي هذه الإشكالية محدداً، أرسل مسلمو سيلان عام ١٨٩٣ يستفتون الشيخ الإنبايى - شيخ الجامع الأزهر - بخصوص التصوير الشمسي من حيث «التحريم والكرامة وإمكان الإباحة وما يتفرع عن ذلك». ويرجع هذا إلى أنهم «انفردوا فرقتين بين مائل إلى الاستعمال وبين جانح إلى نقيضه حتى خيف الشقاق» خصوصاً وأن السيلانيين من الأمم «التي لم تغلب عليها هادات التفرنج ولم يسهل عندها أمر الدين والشعائر الإسلامية». بيد أن الشيخ الأزهرى لم يرد على الاستفتاء السيلانى حتى مرّ أكثر من سبعة أشهر مما جعل «... الفتنة والشحناء تزداد يوماً فيوم...»<sup>(٦)</sup>.

وعطفاً على هذا الاستفتاء ، ناشد تركي يسمى يحيى تلو زاده «أهل الرأى» على صفحات جريدة «الفلاح» بمدى تحريم وتحليل التصوير الفوتوغرافى . وقد جاء فى رسالته

ما يلي : « لما كان فن التصوير قد استوى على سدة البر ، فجنح الناس إليه على اختلاف الطبقات حتى تكاد لا تدخل بيتاً إلا وترى فيه رسوماً أكثرها معلق عليه أبيات من الشعر حسنة الوصف رقيقة المعاني ، رأيتُ أن أجمع ما أتوقف إليه من هذه الأبيات إفادة لمحبى الأدب . إنما التوقف في حكم صلاحية التصوير (الفوتوغرافى) يُبطلنى عن العمل : فهل هو حرام أم حلال ؟ وهل هو المعنى فيما ورد في الحديث (أحبوا ما خلقتُم) ؟ أم الظاهر لى فهو أن هذا التصوير ليس بحرام لأنه عبارة عن أخذ الواقف أمام آلة التصوير ؟ والواقع أن الإنسان ما صور إلا نفسه ، والآلة التى تأخذ كل ما يكون أمامها سواء كان من الأشياء أم من الأشخاص . التمس من أهل الفضل إفادتى وإيقافى على الحقيقة<sup>(٧)</sup> . بيد أننا لم نعثر على أية ردود على السائل التركى .

وهكذا يعكس تجاهل الشيخ الإنبائى للاستفتاء السيلاتى ، وكذا النماس التركى ، حساسية علماء المؤسسة الدينية المحورية في مصر والعالم الإسلامى شطر التصوير الشمسى على خلفية الميراث النبوى والاجتهاد الفقهى . وإزاء هذا الموقف، انتقدهم محمد رشيد رضا عام ١٩١٨ فى باب «فتاوى المنار» بقوله: «... ولكنهم لا يزالون يُشددون فى صناعة التصوير نفسها على كثرة منافعها وشدة الحاجة إليها...». ومن المفارقات، أن العلماء الذين يُحرّمون التصوير، أو يكادوا، هم أنفسهم «... يسمحون للمصورين بتصويرهم حتى أكابر شيوخ الأزهر وقضاة الشرع والمفتين...»<sup>(٨)</sup>. وقبل هذا الرأى بأكثر من عشر سنوات، نشرت جريدة «المعرض» ملحة صغيرة، ولكنها ذات دلالات عميقة، تعكس نقد صاحب المنار: «أراد أحد علماء الأزهر أن يُصور نفسه، فسأله المصوراتى على أى وضع ترغب أن أصورك. فأجابه: أريد أن تُصورنى ماسكاً بيدي كتاباً أقرأ بصوت مرتفع»<sup>(٩)</sup>.

على أية حال، بعد أكثر من عقد على الاستفتاء السيلاتى، أرسل عبد الكريم أفندى المصطفى الخطيب والمدرس فى روسيا إلى «فتاوى المنار» يستفتى عن مدى «شرعية» الصور التى تطلبها الحكومة الروسية منهم لإثبات شخصيتهم عند أداء الامتحان وموقعها من الأحاديث الواردة فى النهى عن ذلك<sup>(١٠)</sup>. ومن مكة المكرمة، أرسل طويلب العلم الشريف بالحجاز أحمد عصام - وهو من مسلمى جاوة- إلى «فتاوى المنار» يستفتى «... فيما عمت به البلوى فى هذه الأزمنة من اتخاذ الصور المأخوذة من آلة الفوتوغراف

المعروف هل يجرى فيه هذا الخلاف لكونها من جملة المرقوم أم تجوز مطلقاً بلا خلاف لكونها من قبيل الصورة التي تُرى في المرأة، وتوصلوا إلى حبسها حتى كأنها هي كما تقضى به المشاهدة...». وقد أورد السائل فتوى الشيخ أحمد خطيب بن عبد المطلب - الجاوي منشأً والشافعي مذهباً - المقيم في البلد الحرام «... بالجواز مطلقاً وعللها بأنها من قبيل الصورة التي تُرى في المرأة وتوصلوا إلى حبسها... فحيثُ ما حكم الصاور والمصور: هل كل منهما يَأْثَمُ أم لا؟» (١١). ومن القاهرة، بعث على عبد اللطيف إلى مجلة «الهداية» وصاحبها الشيخ عبد العزيز جاورش يستفتيه «القول الفصل في مسألة التصوير» وتفسير معنى الحديث الشريف «أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون خلق الله» (١٢).

عند هذا الحد، باتت العلاقة بين التصوير الشمسي والدين معضلة تُؤرق جمهور هذه الحرفة من زاوية شرعية، وتقلق مضاجع القائمين عليها من زاوية اقتصادية. علاوة على هذا، اقتضت الاحتياجات الملحة للتصوير الشمسي من المؤسسة الدينية والعلماء أن يجتهدوا في سبيل شرعيتها.

لاريب أن عملية إسباغ الشرعية على التصوير الشمسي وتحريك الصورة النمطية المتوارثة عن الصور والتماثيل منذ ظهور الإسلام قد مرت بمراحل متعددة واستلزمت وقتاً وجهداً كبيرين. وبإحدى ذى بدء، انفقت جميع الآراء على أن سبب «النهي عن التصوير» ينحصر في عدم عبادة الصورة بما يتنافى مع وحدانية الله عز وجل. إذ أن المسلمين الأوائل «... كانوا قريبي عهد بالوثنية وكانت الكعبة في الجاهلية مزينة بالصور المعقدة ومنها صور بعض الأنبياء...». ولذا، أراد الشارع أن يُنسيهم تلك العبادة الوثنية التي ألفوها قروناً طوال وتغلغلت في نفوسهم فنهاهم عن التصوير وتعظيم الصور. ولكن من منظور منطقي، لا يُعقل - في زمن اختراع التصوير الشمسي بعد مرور أكثر من ١٢ قرناً على ظهور الإسلام - أن «... يخطر ببال مسلم الآن أن يعبد صورة أو تمثالاً...». ومن ثم، فإن اتخاذ الصور وحملها بقصد إثبات شخصية أصحابها «لا ضرر فيه» نظراً لانتفاء «علة النهي عن التصوير». وبهذا، وُضع أساس تحريك الموقف إزاء التصوير الشمسي على قاعدتي «انتفاء العلة» و«عدم الضرر» (١٣).



وفي منظور ثان، شرعن البعض التصوير الشمسي بأنه وسيلة من وسائل معرفة القدرة الإلهية. إذ أن الله قد «أمرنا» بالتفكر والتدبر ملياً في خلق السموات والأرض وتكوين الخلق للوقوف على مدى قدرته. وهنا، يُعد التصوير الشمسي من أقوى الدلائل على «عجز الإنسان أمام قدرة الخالق»<sup>(١٤)</sup>. وفي هذا الصدد، إذا كانت حلة تحريم التصوير واتخاذ الصور هي «محاكاة خلق الله تعالى»، فإن ذلك يقتضي تحريم تصوير الأشجار، وهو ما لم يحدث. وبالتالي، يُعد هذا الاستثناء دليلاً على عدم تحريم التصوير «مطلقاً». وعندئذ، يكون التصوير الشمسي دليلاً إضافياً على قدرة الخالق لأنها تُظهر «... للناس شيئاً من النظام والسنن في خلق الله»، ومن ثم، لا تُعتبر تقليداً لخلقه<sup>(١٥)</sup>. وفي هذا الشأن، ذكرت مجلة الهداية ما يلي: «... ومن الصور ما تُعرف به أسرار حكم الله تعالى في خليقته كما في صور الحيوانات وأجزائها التي تحتويها كتب التاريخ الطبيعي والتشريع...»<sup>(١٦)</sup>.

وعلى صعيد ثالث، يُمكن أن يُوظف التصوير الشمسي في «حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن في صور الغرقى والأموات المجهولين التي تعرضها الحكومة على الملأ حتى يعرفهم ذويهم فتقوم هناك أحكام الموارث وأحكام الزوجية وحلول الديون المعجلة ونحو ذلك»<sup>(١٧)</sup>. وحسب محمد رشيد رضا في فتواه بالمنار، يترتب على الجهل بصور أجناس بعض الحيوان جهل ما يتعلق بها من الأحكام الشرعية كأحكام ما يحل أكله منها وما لا يحل وأحكام جزاء الصيد على المحرم وغير ذلك<sup>(١٨)</sup>. وفي هذا الشأن، أفتى الإمام محمد عبده بما يلي: «وبالجملة، إنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تُحرّم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين، لا من وجهة العقيدة ولا من وجهة العمل»<sup>(١٩)</sup>.

وقد يكون التصوير الشمسي أداة لتوثيق القدوة الحسنة وما يتداعى عنها: «... ومنها تصوير الرجال ذوي الأعمال النافعة مكافأة لهم وحثاً لغيرهم للجرى على آثارهم في منفعة البلاد والعباد...»<sup>(٢٠)</sup>. وفي هذا الصدد، ذكر الإمام محمد عبده أن الفوتوغرافيا قد «حفظت من أحوال الأشخاص في الشئون المختلفة، ومن أحوال الجماعات في المواقع

المتنوعة ما تستحق به أن تُسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية ، يصُورون الإنسان أو الحيوان في حال الفرح والرضا ، والطمأنينة والتسليم ، وهذه المعاني المدرجة في هذه الألفاظ متقاربة لا يسهل عليك تمييز بعضها من بعض ، ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهراً باهراً...» (٢١) .

وهكذا، انتهت محاولات التوفيق بين اختراع التصوير الشمسي والقيم الدينية المتوارثة إلى أن الإسلام دين ينظر دوماً إلى النتائج، فإذا كان «مضره ضرراً عاماً أو خاصاً» يُحرم تحريمياً عاماً أو خاصاً. وبالتالي، فالتصوير «لا يصح عقلاً أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق. فله منافع ومضار» (٢٢).

واستناداً إلى أن الإسلام دين حكمة ورفع عن آله الحرج والعُسْر، وانطلاقاً من قاعدة «المنافع والمضار»، وتأسيساً على القواعد الشرعية بأن المحرم لذاته يُباح عند الضرورة وأن المحرم لسد الذريعة يُباح للمصلحة الراجحة عملاً بقاعدة ارتكاب أخف الضررين وبأن للوسائل أحكام الغايات والمقاصد: «فإذا كانت الصور تتوقف عليها بعض أحكام شرعية أو معالجة طبيعية أو كشف مسائل علمية كان اتخاذها ولاشك من المرغوب فيه شرعاً، وإن كانت لمجرد الزينة أو اللهو المباح كان اتخاذها مباحاً، وأما إذا كانت تُتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك ونحو ذلك فهي حرام قطعاً معذبٌ صانعها ومعذبٌ متخذها. وإذا كان من الصور ما يتوقف عليه بعض الأحكام الشرعية ويتضح به كثير من المسائل العلمية والتدبيرات النظامية المدنية كان تعلم التصوير فرضاً كفاً» (٢٣).

وقد حذر أنصار التصوير الشمسي من توظيفه فيما يتعارض مع المبادئ الدينية خصوصاً «رسوم الأنبياء وتمثيل الحضرة الإلهية والملائكة إلخ». وحذروا من استخدامه سياسياً في «إيقاظ الفتنة»، وفي تصوير «المنكرات» مثلما يقع بين الرجل والمرأة مما «يُخل بالآداب وتمزيق ديباجتها». بيد أن التحذير الأشد كان بخصوص «تصوير النساء المسلمات المقرر لهن الحجاب شرعاً» (٢٤). كما انتقد أنصار التصوير الشمسي بعض المسلمين بسبب تقليد «الإفرنج» في اتخاذ الصور للزينة والتقليد فقط دون الاستفادة منه في العلوم والأعمال النافعة. إذ أن التصوير «ركن من أركان الحضارة ترتقى به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والإدارة، فلا يمكن لأمة تتركه أن تجارى الأمة التي تستعمله» (٢٥).

## بصمات حية

وفى الواقع ، منذ اختراع التصوير الشمسى فى أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر، أخذ رعاة هذا الاختراع يتساءلون عن جدواه وكيفية توظيفه أو استثماره. وفى هذا الشأن، تبوأ العلوم بضروبها المتباينة قمة المجالات التى أفادها التصوير الشمسى. ففى ميدان الطب، قدم التصوير الشمسى خدمات جليلة لهذا العلم. فمثلاً، استخدمه الأطباء فى «إبراز الأشياء التى لم ترها الأبصار»، كما استعمله البعض الآخر للاكتشاف عن الأمراض الجلدية. ولتأكيد هذه المنفعة، تناقلت الصحافة المصرية رواية خلاصتها: «ذهبت امرأة فى باريس إلى مصوّر شمسى لترسم صورتها، وبينما كان المصوّر يغسل الزجاجات التى رسمت عليها الصورة نظر فى وجه الرسم حبات صغيرة فتعجب ثم رجع ونظر فى وجه المرأة فلم يجد شيئاً. فحكم على نفسه بالقصور ثم طلب من المرأة أن يأخذ رسمها مرة ثانية فرأى أيضاً تلك الحبات فى وجهها فاحتار فى أمره ولم يكشف المرأة بشئ. وبعد مضى عشرين يوماً أتت المرأة لأخذ رسمها فنظر فى وجهها فرأى علامة الحبات ظاهرة وحينئذ أدرك حقيقة الأمر وهى أن المرأة المسكينة كانت مصابة بمرض الجدري وقد زال عنها». وبذا، أظهر التصوير الشمسى ما لم تستطع العين المجردة إدراكه<sup>(٢٦)</sup>.

كما يُستخدم التصوير الشمسى كوسيلة تعليمية فى المجالات الطبية. إذ ترتب على تطور التكنولوجيا الفوتوغرافية إمكانية التقاط «...العضو المراد بمثل لمح البصر فلا يشغلون بتصويره أكثر من جزء من سنين فى الثانية». وبهذه الآلية، تمكن الأطباء من تصوير القلب فى أشكال مختلفة متتابعة مما سيعين الطلاب «أن يدرسوا كل دائرة أعمال القلب متى شاءوا...». وبعد نجاح اختبار تجربة التصوير الشمسى فى دراسة القلب، انتقل الأطباء إلى اختبارها على «كل حركات الأمعاء»<sup>(٢٧)</sup>. ولا يقتصر استخدام التصوير الشمسى على النواحي التعليمية فقط، بل وظفه الأطباء كوسيلة توضيحية للتأثير عسى أن يلتزم المريض بالتعليمات عندما يرى بصرىاً الفارق بين صورة الإنسان الصحيح والآخر العليل: «... وهكذا يتقل به من واحدة إلى أخرى تاركاً لعقل العليل الحكم فى المقارنة ما بين الصورتين من صحة واعتلال وضعف وإبلال حتى يكون حكمه عن روية وأوقع فى النفس من ألف عظة وعظة...»<sup>(٢٨)</sup>.



وجدير بالتسجيل أن «أشعة رونتجن» و «عنصر الراديوم» يُشكلان درة التاج في علاقة التصوير الشمسي بالطب. إذ أن كلا الاكتشافين يُعزى إلى الآلة الفوتوغرافية. فبموجب الأشعة، تُصور العظام والمواد الصلبة «وهي كاسية باللحم»، ولذا، صارت العمليات الجراحية لاستخراج الرصاص وجبر العظام «أسهل وأسلم عاقبة» مما كانت عليه من قبل «لأن الجراح لم يعد في حاجة إلى نبش اللحم بمسباريه ليجث عن الجسم الغريب». وبفضل الراديوم، تصححت وتنقحت الآراء «في جملة نظريات علمية... قد تكون سبباً في إحداث انقلاب عظيم في المستقبل»<sup>(٢٩)</sup>.

وخلاصة القول، يختزل محمد رشيد رضا في فتواه بالمنار عن «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» جدوى التصوير الشمسي في الطب وفروعه وما يتصل به من علوم: «... ويتوقف إيضاح الحقائق فيها تأليفاً وتعليماً على الصور التي تظهر بها جميع الأعضاء الظاهرة والباطنة صحيحة ومريضة، فائقان هذه العلوم يتوقف عليها»<sup>(٣٠)</sup>.

وبجانب الطب، توثقت العلاقة بشدة بين التصوير الشمسي والفلك وتمخضت عن نقلة نوعية في هذا العلم واتساع آفاق مفردات معجمه. إذ بفضل اكتشاف الفلكيون «... ما لم يُمكنهم رؤيته من الأجرام السماوية بالمراقب المشهورة... ولأن المادة المغشى بها اللوح أشد إحساساً من شبكية العين ظهرت عليها صور لم تستطع العين البشرية إدراكها دون ذلك». وإثر هذا، توالى الاكتشافات في القمر والمشتري وزحل والمريخ مما أحدث انقلاباً في منهجية العلوم الفلكية وفي نوعية المعلومات الفلكية، وبذا، اتخذ علم الفلك «سيراً جديداً». إذ أن التراكم المعرفي في هذا الحقل بدأ بالرصيد الناجم عن رؤية العين المجردة، واتسعت دائرته بفضل اكتشاف المراقب (المنظير). ثم اتخذ الثالوث العين والتصوير الشمسي والمراقب ليقرأوا «في صفحات الكون ما خفى من أسرارهِ على كل أهل العصور الخالية... وهل في العلم أغرب من أن يُرينا ما لم نستطع رؤيته بأعظم المراقب»<sup>(٣١)</sup>.

وفي هذا الموضوع، نشرت مجلة «البيان» القاهرية في أواخر القرن التاسع عشر تحقيقاً مصوراً عن «عجائب التصوير الشمسي» وركزت فيه على علاقة التصوير بالفلك لا سيما تصوير الأجرام والأشباح المتحركة والآلات الخاصة بذلك على علاوة على رصد درجات السرعة. وقد لخصت المجلة في ديباجة التحقيق طبيعة العلاقة بين التصوير الشمسي والفلك بالآتي: «قد بلغت صناعة التصوير الشمسي... مبلغاً من الدقة لم يكن يخطر في وهم إنسان أن يتوصل إلى مثله فإنهم قد بلغوا في تقوية حسّ صفائحهم إلى حد فات البصر بمسافات حتى أصبحت على الحقيقة عيناً لعين الإنسان تبصر بها ما غاب عنها دقة أو سرعة فتوصل بها علماء الهيئة إلى تصوير كثير من الأجرام لم يكن يُدرك ولا بأقوى المعظّمات ما بين مذنبات وسُدم وسيارات من الكواكب الصغرى السابحة بين فلكي المريخ والمشتري وتوصل غيرهم إلى تصوير الأشباح في أثناء حركاتها بحيث بلغت من السرعة أن نتناول رسم الشبح في  $\frac{1}{100}$  و  $\frac{1}{1000}$  و  $\frac{1}{20000}$  من الثانية» (٣٢).

ولم يقف دور التصوير الشمسي عند حد الأجرام السماوية فقط، بل تعداه إلى ما فوق البر والبحر وما تحتهما. وتعلق «المقتطف» على نجاح تصوير أعماق البحر بقولها: «... فينبير أعمال البحر ويصورها صوراً فوتوغرافية واضحة يرى فيها علماء الحياة من التدقيق في وصف أعماق البحر ما لا يروونه في وصف أدق المشاهدين لها» (٣٣). وتجدر الإشارة إلى أن تصوير ما في «تحت الماء وفي قعر البحر» يُساعد على رسم طرق الصيد، كما أن تصوير ما في بطن الأرض يُساعد على استكشاف المناجم العميقة ومعرفة دهاليزها (٣٤). وفي أواخر عام ١٩٢٠، نشرت مجلة «الرشيّد» خبراً عن اختراع آلة تسع المصور ومعه آلة التصوير لأخذ صور متتالية تحت عمق ١٠٠ أو ٢٠٠ قدم أثناء الغطس. وتعليقاً على تداعيات هذا الاختراع، ذكرت المجلة أنه «... سيكتشف أشياءً عجيبة جداً مما سيكون لها شأن عظيم في التطور العلمي في القرن القادم وسيعلم الإنسان أن بالبحار عجائب لا تقل أهمية من حيث دراستها عن أي شيء على وجه الأرض» (٣٥).

وهكذا ، قامت الفوتوغرافيا بدور محوري بين نقبضين : التصوير الميكروسكوبى الذى رصد صوراً مكبرة لأصغر الكائنات ، والتصوير الفلكى الذى سجل صوراً صغيرة لأبعد الأجرام السماوية وأكبرها .

وبخلاف مزايا التصوير الشمسى فى البر والبحر والجو، احتل مكاناً مهماً فى النطاق الأمنى. إذ أصبح احدى وسائل حفظ الأمن وتحقيق سلامة المجتمع. وتجدد الإشارة إلى أن الحكومة المصرية قد أدركت فى وقت مبكر الجدوى الأمنية للتصوير الشمسى وقامت بنشر صور المجرمين بين الناس ورجال الضبط حتى «يتعذر عليهم الفرار». والأهم، تصوير البصمات التشريحية للمجرمين ؛ «تصوير اليد وتكبير خطوطها». إذ أن هذه التقنية تُعد «أضبط أنواع العلم بصورة المجرم». والمعروف أن لكل إنسان «خطوطاً ودوائر خاصة بيديه وأصابعه لا يُمكن له تغييرها» على عكس الوجه والسحنة والملامح فيُمكن تغييرها من يوم إلى يوم . وبهذه الطريقة، نجح مجرمون كثيرون من نيل العقاب<sup>(٣٦)</sup>.

وتجدد الإشارة إلى أن إدارة البوليس كانت تعتمد فى هذا الصدد على التصوير اليدوى أو الزيتى لرسم ملامح المشتبه فيه. بيد أن هذا الأسلوب قد اعتوره «وجود بعض الفروقات الطفيفة التى قد تكون صدرت من ريشة المصور سهواً أو عن طيب خاطر، فيضيق بذلك بعض النسب ما بين الرسم وشكله الحقيقى». وهنا - تحديداً - تكمن أهمية الصور الفوتوغرافية؛ إذ أنها «شبح الحقيقة بعينها»<sup>(٣٧)</sup>.

وانطلاقاً مما سبق، عازمت إدارة البوليس بنظارة الداخلية المصرية منذ أوائل عام ١٨٨٧ على أن «تأخذ صورة أرباب الجنايات والجرائم بالفوتوغرافيا» حيث كانت السجون المصرية تضم آنذاك حوالى خمسة آلاف مسجون<sup>(٣٨)</sup>. وقد شملت هذه العملية «أرباب الجنايات المحكوم عليهم بالحبس والليمان والإعدام من قومسيونات الجنايات والمحاكم الأهلية وغيرهم بأحكام انتهائية من ابتداء سنة واحدة فصاعداً...». وكان الغرض منها «... تسهيلاً للبحث عن من يتمكن من الفرار من المسجونين ومعرفة سوابق من يقع منهم فى جريمة ثانية



وتأييداً لإعدام المحكوم عليهم بالقتل<sup>(٣٩)</sup>. ولم يقتصر الأمر على المساجين فقط، ولكنه امتد ليشمل المساجين وشبكي الإفراج عنهم علاوة على «الأشخاص الأوروبيين الجارى نفيهم من الديار المصرية... لمراقبة عدم عودتهم للديار...»<sup>(٣٩)</sup>.

بدأت المرحلة الأولى من عملية تصوير «أرباب الجرائم والجنايات» فى سجون الوجه البحرى بالمنصورة وبناها والإسكندرية وبعض مسجونى ليمان طره بالقاهرة. وتواصلت المرحلة الثانية فى سجون الوجه القبلى بينى سويف وأسيوط وسوهاج وقنا وإسنا. واستقرت المرحلة الثالثة، والأخيرة، فى القاهرة لإتمام تصوير مساجين ليمان طره<sup>(٤٠)</sup>.

وبذا، دخل التصوير الشمسى منظومة الأمن المصرى وصار أحد أهم أدواته فى «الضبط والربط». وأصبح تقليداً أن تُرسل، مثلاً، حكمدارية محافظة مصر لأقسام البوليس «مجموعة شاملة» من صور المجرمين الذين «... سبق أن حُكم عليهم بالسجن ووضعوا تحت الرقابة لحوادث السرقات والنشل ودخول المنازل بقصد ارتكاب جريمة السرقة وكسر الخزائن الحديدية...» بهدف حفظها للرجوع إليها عندما يضبط البوليس «أشخاصاً متهمين بالتهم المذكورة وللمقارنة بينهم وبين صورهم بدلاً من إرسالهم للحكمدارية لهذا الغرض»<sup>(٤١)</sup>. ومن منظور أمنى أيضاً، تُطارد إدارة الأمن العام باعة الصور المخلة بالأداب ومنها «... بعض صور فوتوغرافية لنسوة عاريات بأشكال قبيحة المنظر...»<sup>(٤٢)</sup>.

إضافة إلى ما سلف، استُخدم التصوير الشمسى منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر فى كشف المشتبه فيهم والمحتالين والتصابين والمزورين بوضع «آلة فوتوغرافية» فى كبرى المؤسسات والمحلات والبنوك<sup>(٤٣)</sup>. وتجدر الإشارة إلى أن الصور الفوتوغرافية تُعد من الأدلة القاطعة أو المرشدة على الجناة. على سبيل المثال، وقعت جريمة اغتصاب شنيعة فى المنيا يوم الثلاثاء ٨ أغسطس ١٩٠٥ لسيدة شامية تُسمى باسمين زوجة يوسف الطباخ الشامى. وبعد اغتصابها، قتلها الجناة وألقوا بجثتها فى الترعة الدمارسبه بجهة الزهرة. وقد أثبت الطب الشرعى أنها ماتت «جنائياً بالخنق وكتم النفس فى آن واحد ووُجد بها ثلاثة أضلاع مكسورة. واتضح أنها قبل موتها فعل الجناة فيها الفاحشة من جهتيها فى آن واحد...». وإثر

البحث الدؤوب من معاون البوليس إبراهيم أفندى رفعت فى ملابسات القضية، اكتشف وجود صورة فوتوغرافية ضمن خلجائها كشفت عن شخصية أحد الجناة: إنه جريس أفندى الوكيل التجارى لمحمد بك راغب<sup>(٤٤)</sup>.

وثمة أصوات طالبت باستخدام «الفوتوغرافيا الجنائية» فى ترويع الجمهور بغية إبطال الجريمة قبل وقوعها على نحو ما هو معمول به فى أوروبا. وفى هذا الصدد، تذكر جريدة «السلام» السكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر أن الأوربيين لا يكتفوا بنشر أخبار الجرائم فقط، ولكنهم «...يُمثلونها فى الوهم ويصورونها على حسب تمثيلهم فتروّع القراء جداً حتى لقد رأيناهم بالأمس صُوروا فى إحدى جرائدهم امرأة فى وسط باريز يسلبها جماعة من اللصوص وقد تزبوا بأزياء الشرطة فعدوا ذلك من أفظع العدوان...». وتهدف الحكومات الأوربية من وراء نشر الجريمة المصورة أن «...يُرهبون به القراء حتى يخافوه ويحذروا جداً من مباشرته...». وتسخر الجريدة من الحكومة والصحافة المصرية لعدم لجوئهما إلى هذه الوسيلة الإيحائية فى منع الجريمة بقولها: «...ونحن قد عودتنا حكومتنا وجرائدنا أن نكون شجعاناً لا نرهب صورة دماء ولا السماع بقتيل»<sup>(٤٥)</sup>.

وهكذا، إذا كان التصوير الشمسى مهماً على مستوى الأمن الداخلى، فإنه قد أصبح أكثر أهمية على مستوى الأمن الخارجى، وتحديدأ، فى ميادين القتال. فمنذ حرب القرم، أصبح التصوير أحد أهم الأسلحة التى تُستخدم فى ساحات الحروب. ومن ثم، فإن أخذ «رسوم القنابل ورصاص البنادق صار ممكناً... فى حال خروج الرصاصة أو الطلق من فم المدفع أو البندقية...»<sup>(٤٦)</sup>.

وتُردد الصحافة المصرية رواية تعكس أهمية التصوير الشمسى حرياً خلاصتها أن: «...أهل باريس فى أيام الحصار الهائل ١٨٧٠-١٨٧١ حين أحاطت الجنود الألمانية بهذه المدينة ومنعت عنها كل مخابرة واتصال بسائر مدن فرنسا وقراها ولم ير الباريسيون واسطة لنقل رسائلهم ومخبراتهم أفضل من إرسالها مع حمام الزاجل ولكن كثرة الرسائل وقلة

عدد طير الحمام اضطرتهم إلى تصغير حجم الرسائل ما أمكن بواسطة الفوتوغراف، فكانوا يجمعون الكتب والخطابات والرسائل ويطبعونها مصغرة بالتصوير الشمسى على ورقة صغيرة تحملها الحمامة حتى إذا وصلت بها إلى المكان المقصود أخذ القوم من هذه الورقة وكل ما فيها كأنها ما صغرت ولا كبرت» (٤٧).

يبد أن «التصوير الجوى» يعد أبرز خدمات التصوير الشمسى عسكرياً. إذ أن تصوير طرق العدو ومكامنه بهذه التقنية يُعتبر من أنفع الأمور لقواد الجيوش فى الهجوم وفى الدفاع. ورغم تواضع مستوى هذه الآلية فنياً خلال تسعينيات القرن التاسع عشر، فقد انبثقت أصوات فى الصحافة المصرية آنذاك تُراهن على الأهمية الكبرى لـ «القبات الطائرة» أو «المناطيد» (البالون) فى «الحرب القادمة بين الدول الأوربية» (٤٨).

وفعلاً، إذا كانت حرب القرم قد وضعت أساس العلاقة بين التصوير الشمسى والمبادين العسكرية، فقد جاءت الحرب العالمية الأولى لتوثق هذه العلاقة وتُمثل علامة فارقة فى تاريخ التصوير الشمسى عموماً وفى تاريخ التصوير الجوى خصوصاً. إذ نجم عن تداعيات الحرب اختراع آلة تصوير حديثة «... يُمكن بها بلوغ أقصى درجات السرعة. وقد توصلوا بها إلى تصوير القنابل أثناء انقذافها من فوهات المدافع...». وتأسيساً على هذا، يمكن «تحسين صنع المدافع والوقوف على بعض أسرارها التى لاتزال حتى الآن غامضة» (٤٩). وفى مصر وسعت السلطات العسكرية البريطانية من دائرة الاعتماد على المصورين الفوتوغرافيين المحترفين ذوى المهارات العالية «لاستخدامهم فى أعمال تكبير الصور واستخراجها بجهة أبى قير بالإسكندرية» وذلك فى إطار أعمال الحملة المصرية (٥٠).

وأما فيما يتعلق بالتصوير الجوى، فقد اتسم بطابع «التسلية» حتى قبيل الحرب العالمية الأولى. وكان يتم بواسطة طائرات بسيطة تتراوح سرعتها بين ٦٠-٧٥ ميلاً فى الساعة أو مناطيد حرة غير شديدة الصلابة تذهب حيث تنقلها الرياح. وفى يناير ١٩١٥، اخترع الفرنسيون آلة خاصة بالتصوير الجوى ذات يد رافعة على مقربة من الطيار لتشغيلها من مكان ناءٍ فى الطائرة. وقد دخلت بريطانيا الحرب العالمية الأولى ولديها خمس آلات



للتصوير الجوى فقط نوضع على جانب الطائرة ونُصَوِّب نحو الهدف يدوياً. وقد حملت الطائرات هذه الآلات قبل أن تُسلَّح نفسها بالمدافع. وبحلول عام ١٩١٨، تطورت تقنية التصوير الجوى حتى أصبحت تُقدم «ما يزيد عن مليون صورة فى كل شهر إلى الجيوش المرابطة فى الجبهة الغربية» أثبتت فائدتها العظمى لدول الوفاق عند وضع الخطط الحربية<sup>(٥١)</sup>.

وجدير بالتسجيل أن التصوير الجوى كان يتم نهاراً مما يجعل الطائرة القائمة به هدفاً سهلاً لنيران المدافع المضادة للطائرات المقاتلة خصوصاً إذا كانت تقوم بتصوير منطقة محصنة وذات دفاع قوى. ولذا، اتجهت الأفكار لإمكانية إجراء هذا التصوير ليلاً. ويمرور الوقت، تقدم فن التصوير الليلي تقدماً محسوساً بعد أن كان محدوداً ونتائجه صعبة القراءة والتحليل<sup>(٥٢)</sup>. وثمة محاولات لاستعمال الأفلام الملونة فى التصوير الجوى نظراً للقيمة التى تتطلع إليها القيادات العسكرية فى الحصول على صورة جوية بألوانها الطبيعية. بيد أنها ظلت محاولات جنينية لم تكتمل إلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)<sup>(٥٣)</sup>.

ولاريب أن قيمة التصوير الجوى تكمن فى كمية المعلومات والتفاصيل التى يُمكن استخلاصها من الصورة. ولذا، يلزم أن تكون النتائج واضحة تماماً. إذ أن الصورة المطموسة أو غير الواضحة «لا تجعل مهمة قارئها شاقة فحسب، بل قد تُقوّت عليه أغراضاً قد تكون ذات قيمة حربية عظيمة، كما قد تُعرض استنتاجاته لأخطاء كان من الممكن تلافيها». كما تتوقف قيمة المعلومات العسكرية الناجمة عن التصوير الجوى على السرعة فى إنتاج الصورة لاسيما تلك التى توضح تجمع قوات العدو ونشاطه الحربى واحتلاله للأراضى للقيام بحركات مفاجئة تكون على أعظم جانب من الأهمية إذا ما وصلت للقيادة فى الوقت، الأنسب. وفى كلمة: أصبحت الحروب الحديثة تعتمد على التصوير الشمسى فى كثير من عملياتها الحربية واستكشافاتها واستطلاعاتها<sup>(٥٤)</sup>. ويفضل الصور الجوية، يُمكن للقيادات العسكرية أن تعرف موضع الطائرة بالنسبة للهدف أثناء قذف القنابل، مقدار

تركيز الهجوم، التقدير الأولى للخسارة الناتجة فى الهدف، دفاعات العدو، الأهداف المقلدة بقصد الخداع، العمليات المتوقعة الحدوث مثل تحركات الوحدات وتجمعاتها وكذلك تحرك السفن الحربية بعيداً عن الموانئ لتجنب ضربها بالقنابل ليلاً<sup>(٥٥)</sup>.

عند هذا الحد، أضحي للتصوير الشمسى، وحسب فتوى محمد رشيد رضا آنفة الذكر، «... فوائد عظيمة فى الأعمال الحربية، فلا يمكن لمن يتركه أو يقصر فيه أن يقاتل أعداءه بمثل ما يقاتلونه به ولا أن يعد لهم ما استطاع من قوة - فمنها تصوير المواقع والطرق والبلاد والجيش وما لديها من السلاح والذخيرة، ومنها تصوير من يشتبه فى أمرهم أن يكونوا عيوناً وجواسيس وتقتضى الحكمة أن يجعلوا تحت المراقبة...»<sup>(٥٦)</sup>.

ولا تقتصر «منافع» التصوير الجوى على الاستخدامات الحربية فقط، بل إنه يستثمر على نطاق واسع فى الأمور السلمية. إذ بفضل اكتشاف عدة مواقع أثرية، وتستفيد منه نظارة (وزارة) الأشغال العمومية عند بدء أعمال التقوية لخزاناتها وقناطرها لدراسة أعمال الانحلال الذى أصابها، وتوظيفه وزارة الزراعة فى تحديد الأراضى المنزرعة ودراسة طبيعة الأراضى. وثمة تنبؤ باتساع دائرة «منافع» التصوير الجوى حيث يمكن استخدامه فى : وضع تصميمات المدن وتعديلها وتعيين المستودعات المعدنية والمناطق البترولية وتنظيم الغابات، وسوف يساعد على وضع خطط الري وتحديد أنواع التربة، وفى بناء السدود على الأنهار ودراسة الانحلال الذى يصيب الشواطئ والسواحل والتطورات الجغرافية بصورة عامة. ولا ريب أن التصوير الجوى يتميز عما سواه من الوسائل القديمة المستخدمة فى المساحة بالسرعة وقلة النفقات مع الدقة التامة. إذ فى يوم واحد يمكن تغطية مئات من الأميال المربعة بتقنيات التصوير الجوى<sup>(٥٧)</sup>.

وهكذا، يتأكد مما سبق أن «منافع» التصوير الشمسى متعددة ومتنوعة وتغلغل فى شتى مناحى الحياة حتى صارت «... من ألزم الأمور لتقدم العلوم والصنائع ولاتقان فن الحرب وتشخيص بعض الأمراض ومعرفة شكل النجوم وحجم الميكروبات ولأمور أخرى كثيرة

ملازمة للتمدن وموافقة لأشكال العمران»<sup>(٥٨)</sup>. ولذا، انتشر «هذا الفن الجميل» وارتقى بدرجات حثيثة إلى أعلى مدارج الرقى بسبب «... نفاسته وجماله وكثرة فوائده ومنافعه التي عمت جميع سكان الكرة الأرضية. فالطبيب والمهندس والفلكي ورجال الحرب، كل هؤلاء يفتقرون إليه لدرس الأحوال الخاصة بوظائفهم ومهنتهم بواسطته...»<sup>(٥٩)</sup>.

وفى اختزال جامع مانع، نُوجز مجلة «الهلال» الآثار الإيجابية والبناءة لاختراع التصوير الشمسى على البشرية بقولها: «والخلاصة أن الفوتوغرافية قد خلقت لنا عيناً ثالثة نرى بها الحركة التي كانت تدق على عينيّنا الطبيعيّتين. وباشتراكها مع التلسكوب والميكروسكوب صارت تُقَرِّبُ البعيد وتكاد تأخذ بأيدينا لنلمس الأجرام السماوية كما أنها جعلتنا نرى ما يدق على نظرنا من دقائق الأجسام. وهى الأصل فى اختراع السينماوغراف الذى أصبح من حاجات المتحضرين فى كل بلاد. وهى التى فتحت للعلم باب الاجتهاد فى مسألة ذرات المادة بما أظهرته من خواص الراديووم. وهى التى أعانت الطب بأشعة رونتجن التى لولاها لما عُرِفَت. وهكذا يرى القارئ أن اختراعاً صغيراً كانت زوجة أول مخترعه تعتبر الشغل فيه ضرباً من الجنون قد ذهب أثره إلى أبعد مدى فى العلم والاجتماع»<sup>(٦٠)</sup>.

وبالإضافة إلى «منافع» التصوير الشمسى فى ميادين العلوم والآداب والفنون آنفة الوصف، يُعد شاهد عيان على «ذكرى الحياة الشخصية» وأداة توثيقية «ناطقة تنطوى تحتها كل ما كان عليه الشخص فى مدة حياته». وتتميز الصورة الفوتوغرافية غالباً بمستوى عال من المصدقية مما يجعلها «... سداً منيعاً بين الحق وبين ما يأتبه بعض المؤرخين فى ذكرى الأشخاص من مغالاة وخلط وقلب الحسن إلى قبيح والقبح إلى حُسن خوفاً من عتاب إن كانت ذكراهم فى حياتهم وكانوا ذا سطوة فى الناس أو لغرض فى نفس يعقوب»<sup>(٦١)</sup>.

وتمثل الصورة الفوتوغرافية مصدراً توثيقياً وبحباً فريداً وأصيلاً شريطة أن تؤخذ «بدون تكلف.. لا بتغيير فى الجلوس أو تحسين فى الھندام». وكلما ازدادت مساحة «الطبيعية» فى الصورة، كلما ارتفعت قيمتها فى التوثيق والاستتاج وإصدار الأحكام، ومن ثم، لا يقع



الباحث «... في الخيل لضياح الحقيقة...». وبتروسيخ تقليد تصوير المناسبات الشخصية منذ ميلاد الشخص حتى وفاته، تراكم مجموعات من الصور تُعد بمثابة «... تاريخ صامت مجيد تعجز يد أبلغ الكتاب عن أن تصف ما تصفه لعين الرائي مجسماً». أكثر من هذا، تكون هي التاريخ بعينه. ونظراً لأن التصوير الشمسي صار «في مكانة الضروريات»، وأصبح «المعلم الوحيد للخلف عن السلف الصالح»، دعا دعاة ورعاة التصوير الشمسي الجمهور ليس فقط إلى تعلم «هذا الفن النفيس»، بل أن يحمل كل منهم في «... جمعبته الكوداك Kodak بدلاً من حمل علبة الدخان والسجاير والحال واحد في الحمل ولكن شتان ما بين العاملين والتيجنين»<sup>(٦٢)</sup>.

وثمة أبيات شعرية نشرتها جريدة «أبو الهول» القاهرية تحت عنوان «كلمات في سبيل الفن» بقلم مصوّر هائم، تُبلور دور التصوير الشمسي في توثيق الحياة الإنسانية<sup>(٦٣)</sup>:

أيها الهائم بالفن الجميل

ارمق الحُسن بلحظ العلمات

كم مضى في العمر من غير بليل

منظر قد شيعته الحسرات

إن في التصوير تذكار الجمال

في التصوير تخليد السرور

إن في التصوير لشعر مجال

إن في التصوير للميت شور

## الهوامش

- (١) Zevi: Op.Cit., P.13.
- (٢) Perez: Op.Cit., P.174.
- (٣) يُفسر البعض أن مضمون التصوير الشمسي قد ورد في الآية الكريمة: «ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكناً لم جعلنا الشمس عليه دليلاً. ثم قبضناه إلینا قبضاً يسيراً» القرآن الكريم، سورة الفرقان، الجزء التاسع عشر، الآيتان ٤٥ و ٤٦.
- ولمزيد من التفاصيل حول موقف الإسلام من «التصوير»: جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه، المكتبة الثقافية، رقم ٦١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ص ٥ - ١٢.
- (٤) نشر الشيخ محمد رشيد رضا في باب «فتاوى النار» فتوى عن «حكم التصوير وصنع الصور والنماثيل واتخاذها». وقد نشرها على جزئين، هما الجزءان الخامس والسادس من للجلد العشرين، يناير وفبراير ١٩١٨.
- النار: للجلد العشرين، الجزء الخامس، ١٣ يناير ١٩١٨، ص ص ٢٢٠-٢٣٥.
- (٥) نفسه: للجلد العشرين، الجزء السادس، ١١ فبراير ١٩١٨، فتوى «حكم التصوير وصنع الصور والنماثيل واتخاذها»، ص ص ٢٧٠-٢٧٣.
- (٦) النيل: عدد ٣٧٩، الثلاثاء ٢٢ أغسطس ١٨٩٣، ص ص ١-٢.
- (٧) القلاح: عدد ٦٢١، الجمعة ٢٤ أبريل ١٨٩٦، ص ١.
- (٨) النار: للجلد العشرين، الجزء السادس، ص ٢٧٤.
- (٩) المعرض: عدد ٦١، الجمعة ١١ يناير ١٩٠٧، ص ٣.
- (١٠) النار: للجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ٨٦٠.
- (١١) نفسه: للجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٣.
- (١٢) الهداية: السنة الثانية، الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٨٧.
- (١٣) النار: للجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، الأربعاء ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ص ٨٦٠-٨٦١؛ التلميز: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ص ٣-٤؛ محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام - الشيخ محمد عبده، جزءان، مطبعة النار، ١٣٢٤ هـ، الجزء الثاني، ص ص ٤٤٥-٤٤٦؛ محمد عبادة: الأعمال الكاملة للشيخ محمد عبده، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ص ٢٠١ - ٢٠٢، الهداية: الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ص ٤٨٨-٤٨٩.
- ثمة آراء انتقدت الشيخ محمد رشيد رضا ومن قبله أستاذ الإمام محمد عبده بخصوص رأيهما في النحت والتصوير المبني على النزعة العقلية بما لا ينسجم مع الأحاديث النبوية الصحيحة. ويلاحظ أنهما قد عللا «التحريم» بخوف الشرك، وقد انتهى ذلك في نظرهما، مع أن تلك العلة عذيلة: «فمازلنا نرى دولا تُقدس صور ملوكها، بل وتعبد هؤلاء الملوك في صورهم، كما هلل الحل بالمنفعة المتوخاة من التصوير، وما علمنا أن محض المنفعة العقلية مما يصلح أن يكون علة للحكم، وكان من الأولى أن يتجه إلى الأحاديث ويبحث عن

درجة صحتها أولاً ، فإذا استقامت من هذه الناحية صار الاستدلال إليها ، ولا يجوز الاستدلال العقلي بجوارها .  
عبد الله مبروك النجار : فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة فقهية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ ،  
ص ص ٦٣ - ٦٤ .

- (١٤) التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ٥ .
- (١٥) المنار: للمجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٤ .
- (١٦) الهداية: يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٩٠ .
- (١٧) نفسه .
- (١٨) المنار: للمجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٤ .
- (١٩) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ٤٤٦ .
- (٢٠) التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ٥ .
- (٢١) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ص ٤٤٤ - ٤٤٥ .
- (٢٢) التلميذ : ص ص ٤ - ٥ .
- (٢٣) الهداية: يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٩٠؛ المنار: للمجلد العشرون، الجزء السادس، ص ص ٢٧٥-٢٧٦ .
- (٢٤) التلميذ: ٦ مارس ١٩٠٧، ص ٥ .
- (٢٥) المنار: للمجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٥ .
- (٢٦) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥، الإثنين ٢١ يولية ١٨٨٦، ص ١٩٥ .
- المستند: للمجلد الثاني، الجزء الثالث، ٢٨ مارس ١٩١٠، ص ١٨٥؛
- (٢٧) النشرة الأسبوعية: عدد ٢١، الإثنين ٢٤ مايو ١٨٨٦، ص ١٦٦ .
- (٢٨) فؤاد زكى هجيمى: «التصوير الشمسى»، مجلة الشباب، السنة الأولى، الجزء الخامس عشر، ١٦ يولية ١٩١٦،  
ص ص ٦٦٥-٦٦٦ .
- (٢٩) انهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ٧٣٠ .
- (٣٠) المنار: للمجلد العشرون، الجزء السادس، ص ص ٢٧٤-٢٧٥ .
- (٣١) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥، الإثنين ٢١ يولية ١٨٨٦، ص ١٩٥ .
- (٣٢) البيان: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول يولية ١٨٩٧، ص ص ١٧٥-١٧٨ .
- (٣٣) المقتطف: يولية ١٨٩٨، ص ٥٥٤ .
- (٣٤) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثاني عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص ص ٧٠-٧١؛
- الإخلاص: عدد ٨٥٥، ٢٧ مايو ١٩٠٣، ص ٢ .
- (٣٥) الرشيد: عدد ٣٢، الخميس ٣٠ ديسمبر ١٩٢٠، ص ٣٤٩ .
- (٣٦) المأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢ .
- (٣٧) فؤاد زكى هجيمى: المصدر السابق، ص ٦٦٤ .
- (٣٨) القاهرة: عدد ٣٦١، الأحد ٢٠ فبراير ١٨٨٧، ص ٢ .
- (٣٩) أعدت نظارة الداخلية لهذا الغرض «الاستمارة نمرة ٣٦» وبها البيانات الآتية: اسم ولقب مرتكب الجناية، بلده،  
المدة المحكوم بها عليه، جهة وقوع الجناية وصفتها، تاريخ ونمرة مضبطة الحكم، جهة صدور الحكم، تاريخ إيداع  
المحكوم عليه فى السجن أو فى اللىمان، أوصافه مع الصورة القوتوغرافية. وثمة ملاحظة أنه فى دار الوثائق



- القومية بالقاهرة توجد محفظتان تحملان رقمي ٢١٤٤١ و ١٩٠٠٠ (ديوان الداخلية) ، بعنوان: «صور المساجين»،  
وبهما صور المساجين وخلف كل صورة البيانات آتفة الذكر.
- القاهرة الحرة: عدد ٣٨٣، الخميس ١٧ مارس ١٨٨٧، ص ٢.
- (٤٠) القاهرة: عدد ٤٠٩، الثلاثاء ١٩ أبريل ١٨٨٧، ص ٢.
- (٤١) الأفكار: عدد ٤٩٧٦، الأربعاء ١ أغسطس ١٩٢٣، ص ٣.
- (٤٢) نفسه: عدد ٣٦٦٧، الأحد ٤ سبتمبر ١٩٢١، ص ١.
- (٤٣) المقنطف: السنة التاسعة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٥، ص ٤٤٣.
- (٤٤) الجاسوس: عدد ٤٨، ١٨ أغسطس ١٩٠٥، ص ٢.
- (٤٥) السلام: عدد ٢١١، الإثنين ٩ يناير ١٨٩٩، ص ٢.
- (٤٦) المقنطف: السنة الثانية والعشرون، الجزء الثامن، ١ أغسطس ١٨٩٨، ص ١٦٣١.
- المأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٤٧) الإخلاص: عدد ٨٥٥، ٢٧ مايو ١٩٠٣، ص ٢.
- المأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٤٨) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثاني عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٥٥٤.
- (٤٩) للمجلة: السنة الأولى، العدد الرابع، ١ أغسطس ١٩١٥، ص ١١٤.
- نشرت مجلة اللطائف المصورة صورة لهذه الآلة مع أربعة صور توضح كيفية العمل بها.
- اللطائف المصورة: ٢٤ يناير ١٩١٦، ص ٥.
- (٥٠) وادي النيل: عدد ٢٤٥٣، الأربعاء ٩ يناير ١٩١٨، ص ٢.
- (٥١) عبد العزيز عبد العال: «التصوير الجوي في الحرب والسلام»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٤٨، ص ٢٤.
- (٥٢) محمد راتب عبد الوهاب: «التصوير الليلي»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الثالث، يونية ١٩٤٨، ص ١٠٥.
- (٥٣) حسن توفيق: «التصوير الملون»، مجلة السلاح الجوي الملكي، العدد الثامن، أكتوبر ١٩٤٩، ص ٥٧-٦٠.
- (٥٤) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ٢٤-٢٥.
- (٥٥) محمد راتب عبد الوهاب: المصدر السابق، ص ١٠٥-١٠٦.
- (٥٦) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٥.
- (٥٧) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨.
- (٥٨) المأمون: عدد ٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص ٢.
- (٥٩) مراد زكي: «التصوير الشمسي أو الرسم بالنور»، مجلة مرآة الأدب، السنة الأولى، الجزء التاسع، سبتمبر ١٩١٦، ص ١٨٢.
- (٦٠) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ٧٣١.
- (٦١) فؤاد زكي عجمي: المصدر السابق، ص ٦٦٢.
- (٦٢) نفسه: ص ٦٦٢-٦٦٥.
- (٦٣) أبو الهول: عدد ١٣٧، الثلاثاء ١٩ يونية ١٩٢٣، ص ١.

## الفصل الرابع

---

### إنتاج المعرفة الصوتوغرافية





## الفصل الرابع

### إنتاج المعرفة الفوتوغرافية

أحدث التصوير الشمسي قفزة كبرى فى عالمى الطباعة والصحافة بعد أن صار وسيلة اتصال قوية وأداة تعبير مرئية ومؤثرة. كما أن الناس يُفضلون «رؤية كل شئ بأعينهم». ورغم إمكانية استخدام تقنيات الخدع فى خلق الصور الملفقة، فإن الصورة تحمل غالباً نسبة كبيرة من الحقيقة والأصالة. ولما كانت «الرؤية» هى لغة الصورة، فمن ثم، تغدو همزة وصل، بل واتصال، بين العالمين أجمع بغض النظر عن لغاتهم: «... فىرى المصرى السيامى ويُشاهد دياره وهو ثاو فى مصر مستقر فى كرسية»<sup>(١)</sup>.

#### عالم الطباعة

ومنذ ظهور التصوير الشمسي، توجس الرسامون والكتاب خيفة من تداعياته على «كارهم». إذ خشى الأولون من أن «تقوم العدسة مقام الريشة»، وخاف الآخرون من أن «تقوم آلة التصوير الفوتوغرافية مقام قلم الكاتب». وفى هذا الصدد، تذكر المقتطف: «قد يختلف الناس فى تفضيل السيف على القلم أو القلم على السيف ولكن لا شبهة فى تفضيل آلة التصوير الشمسي على القلم فى وصف المناظر على حقيقتها...»<sup>(٢)</sup>.

بيد أن هذه المخاوف قد تلاشت تدريجياً عندما أثبت التصوير الشمسي أنه «دعامة» لا غنى عنها فى الإنتاج الطباعي. إذ صارت الكتب تُروَّج بمقدار ما فيها من صور سواء كانت ملونة أو غير ملونة. وفى هذا الإطار، تجدر الإشارة إلى الطبيب وعالم الاجتماع والمؤرخ الفرنسى جوستاف لويون *Gustave Le bon* وإنجازاته الأكبر كتاب «حضارة العرب». إذ تضمن هذا الكتاب عدد وافر من الصور الفوتوغرافية عن كل جوانب الفن العربى نقلاً عن أعمال من النحت الخشبي والحفر الملون. وقد التقط لويون معظم هذه الصور بنفسه علاوة على بعض أعمال فريث وبونفيل. وفى هذا الكتاب، يلاحظ أن التصوير الشمسي كان بمثابة أداة لويون التى لا غنى عنها وعموداً فقرياً فى جميع أبحاثه. وياتى لديه قناعة

بأن آليات الكتابة ما بعد الفوتوغرافيا سوف تركز على مجموعات الصور بدلاً من النصوص المكتوبة . وبمرور الوقت ، ربما تُعبر الصور بدقة وقوة عن المعنى المقصود أفضل من «سلسلة كتب كاملة» . وبالإضافة إلى هذا التوظيف البصري لخدمة الأنشطة البحثية ، ثمة توظيفات في أعمال إبداعية أخرى لاسيما الأدب . ومن هذا القبيل ، أعلن الأديب توفيق أفندي عزوز على صفحات الجرائد أنه انتهى من طباعة «الوحش الضاري أو الزوج القاسي» ، وهي الرواية الأولى من «الروايات المصورة» التي عزم على إصدارها تباعاً «... وهي فضلاً عن غرابة وقائعها وأهمية موضوعها مزينة بالصور والرسوم التي توضح أهم حوادثها...»<sup>(٣)</sup>.

وفي مجال كتب الأطفال ، أحدثت الفوتوغرافيا انقلاباً من حيث الأثر والتأثير . ففي مقال جد مهم نشرته مجلة الشؤون الاجتماعية - لسان حال وزارة الشؤون الاجتماعية المصرية - خلال شهر أغسطس ١٩٤١ حول هذه القضية ، أثبت أن «التغير فيها عظيم ، وليس هو تغير الكم بل تغير الكيف» . إذ كان الصبية في مطلع القرن العشرين يقرأون كتاب مطالعة بعنوان «الفوائد الفكرية» لمؤلفه عبد الله باشا فكرى ، ويتضمن مجموعة من النصائح عن «الأخلاق المجردة» التي لا يكاد يفهمها غير الراشدين . ولم يكن فيها فصل واحد يمس النشاط الذي يهتم به الأطفال . وحسب المقال آنف الإشارة : «... وكان الطفل كان يجب في اعتقاد المؤلف أن يكون رجلاً يعرف فوائد الصدق وأضرار الكذب والبر بالوالدين وخدمة الأوطان . وكنا نطالع هذا الكتاب أو تُعلم علينا منه الأمالي ، ونحن لا ننتفع إلا بالكلمات القليلة التي تدخل في مألوفنا الطفلى . أما سائر كلماته الكبيرة ومعانيها الدقيقة فبقيت غامضة مغلقة علينا إلى أن شينا وتناولناها من مؤلفات أخرى»<sup>(٤)</sup>.

وفي المقابل ، يُبنى المقال بشدة على مزايا كتب المطالعة الإنجليزية في المرحلة الابتدائية التي تتناول شؤون الأطفال وتتسم بـ «صورها وأسلوبها وقصصها» . وفي هذه الكتب ، ثمة «صور» للثور والحمار والمائدة والمطبخ ولعب الكرة وقطف الثمار والعصافير والأشجار مما يُثير اهتمام الطفل أو الصبي ، ويحرك خياله ، وتلصق ألفاظه بذهنه . وعلى النقيض من هذا ،

كانت «كتب المطالعة العربية تُسَمِّنا إما بنصائح أخلاقية عالية تتجاوز إدراكنا ، وإما بقصص عربية قد نُقلت بنصوصها فكانت غريبة بموضوعها وعباراتها عن مألوفنا وفهمنا» (٥) .

وابتداءً من عام ١٩١٠ ، تسلسل التجديد تدريجياً إلى كتب الأطفال على أيدي كل من على عمر بك وكامل كيلاني ومحمد حمدي بك وأحمد عطية الله وغيرهم . وطبقاً للمقال السالف : «... وصرنا نرى كتباً في التاريخ الطبيعي وفي القصص المترجمة أو المؤلفة تُنشر مع العناية بالتزيين والتصوير مما يجعل الكتاب تحفة يرغب الطفل في اقتنائها...» . ورفع كُتّاب أدب الطفل - على قلتهم - شعار : «التصوير الكثير ، الكلام القليل ، التجليد الفاخر المصنوع» . وقامت السيدة زكية عزيز بابتكار «مجموعة طريفة من الأوراق السمكية المنفصلة تُجمع جميعها في علبة خاصة ، وعلى كل ورقة من هذا الكرتون صورة لحيوان أو نبات أو أداة مع جملة كلمات منفردة تجعل الطفل المبتدئ يقرأ في لذة كأنه يلعب ويعبث ، ثم هو يجد في هذه الصور الزاهية ما يحمله على الرسم والسؤال والتفهم ، فتظهر يده ويتفتح ذهنه» (٦) .

وثمة علوم تتسم إما بالجمود أو الغموض، بيد أن التصوير الشمسي قد أسهم في فك جمودها وإزالة غموضها. فعلى سبيل المثال، كانت الجغرافيا من العلوم الجامدة، ولكنها صارت بعد ظهور الصورة «أشبه بقصة لذيذة توصف فيها عادات الأمم وبعض المدارس تُدرسها للطلبة بواسطة السينما توغراف» (٧). وحسب فتوى محمد رشيد رضا آنفة القول: «إننا نرى في كتب اللغة أسماء كثير من الأشياء كالنبات والحيوان وغيرهما غير مفسرة . وهذا تقصير كبير في حفظ اللغة، ولو وضعت صورة الشيء عند اسمه كما كان يفعل قدماء المصريين وكما تفعل أمم الحضارة الآن لكان ذلك أحسن حفظ للغة ولا يغني عنه الوصف بالكلام لأن بعض الأجناس تتشابه فلا يسهل التمييز بينها بالقول، بل يتعسر أو يتعذر وصف أي جنس من أجناس المخلوقات وصفاً يمكن أن يعرفه به كل من سمعه» (٨).



الْحَيَاةُ الْمَصُونَةُ      الْحَيَاةُ الْمَصُونَةُ

العالم المصنوع

اللطائف المصورة      السيمر المصور

المدفع المصور

المنشأ المصنوع      النشرة المطبوعة

مصر الحديثة المصورة

الأطباء المصنوعون      المراسلة المصورة

وحرى بالتسجيل هنا أن الصحافة كانت على قمة الميادين التي تأثرت بالتصوير الشمسي وأثرت فيه. فعلى المستوى المهني، ثمة صحافة وضعت كلمة «مصور» أو «مصورة» في عنوانها الرئيسي بهدف توظيف هذه التقنية الحديثة في الإثارة والإبهار مثل «اللطائف المصورة»، «النيل المصور»، «المصور»، «مجلة الروايات المصورة»، «المحاسن المصورة»، وثمة صحافة أضافت إلى اهتماماتها وتوجهاتها كلمة «مصورة». فمثلاً، وضعت «مجلة السيدات» تحت عنوانها الرئيسي عبارة «تصدر كل شهر مصورة».

ولاريب أن اختراع التليفوتوغرافيا قد أثري الصحافة وزاد من جاذبيتها وتأثيرها. وفي هذا الخصوص، تُعلق مجلة «المقتطف» على إرسال الصور الفوتوغرافية بالتلغراف قائلة: «وعليه فيمكن لمكاتبى الجرائد الآن أن يُرسلوا رسائلهم بالتلغراف ويُرسلوا معها صور مواقع القتال ونحوها مما يريدون تصويره فتصل إلى إدارة الجريدة بسرعة البرق»<sup>(٩)</sup>. وفي ذات الشأن أيضاً: «وعلى ذلك، فإذا حدث حادث مهم يلفت الأنظار ويوجه إليه الأفكار، انتقل شرحه وصورته في يوم واحد على السواء إلى كل بلد تُريد الإعلام بكل ما يتعلق بهذا الحادث... ومثل هذا الاختراع الجليل قمين بالتعظيم والإجلال»<sup>(١٠)</sup>.

وجدير بالتسجيل هنا أن الشوام قد قاموا بدور محوري في إدخال «الصورة» ضمن محتويات المادة التحريرية للصحافة المصرية. فقد أسس نجيب غرغور صحيفة «المنارة» بالإسكندرية في عام ١٨٨٨ لتكون أول جريدة تنشر صوراً في مصر. وبعد أقل من عقد، وتحديدًا في عام ١٨٩٧، أصدر الشاعر والكاتب والمؤرخ الحلبي ميخائيل أنطون الصقال (١٨٥٢ - ١٩٣٧) مجلة «الأجيال المصورة» التي تُعد أول مجلة عربية مصورة على النسق الأوربي الحديث<sup>(١١)</sup>.

وبذا، صارت الأخبار والحوادث المصورة تصدر الدوريات، وأحياناً تُصبح الموضوع الرئيسي وتُصير الكلمة مجرد تعليق فقط. ويُلاحظ في هذا الخصوص تركيز الصحافة على صور الحروب والغرائب والعجائب. ففي تعليق «المقتطف» آنف الذكر، استشهد فقط

بنموذج «مواقع القتال». وتجدر الإشارة إلى أن مجلة «اللطائف المصورة» كانت أوسع الدوريات المصرية انتشاراً زمن الحرب العالمية الأولى لتغطيها الأحداث بالصور النادرة والملونة والمكبرة. وخلال هذه التغطية، طغت الصورة على الكلمة في الخطاب الصحفي. ولتأكيد ذلك نسوق بعض النماذج على سبيل المثال: «صورة وخريطة معاً تُبين زحف الروس على أرمينية»، «هذه صورة اللورد كينشتر...»، «ترى في هذه الصورة عشرة جنود...»، «صورة بندقية لويس الرشاشة...»<sup>(١٢)</sup>. وكذا، «من أغرب ما رُوى عن حكايات الأسرى المعتقلين ما تراه مصوراً هنا»<sup>(١٣)</sup>.

ومن قبيل الغرائب والعجائب، تنشر مجلة «النيل» عدداً ليس بالقليل من الموضوعات التي احتلت فيها الصورة مكان الصدارة عن الكلمة. فمثلاً، «في هذه الصورة أكبر مرصد فلكى اخترع للآن في العالم لرصد الأفلاك الجوية»، «منظر غريب من مناظر القمر أخذه هذا المرصد العجيب»<sup>(١٤)</sup>. وثمة صورة / موضوع أخرى تحت عنوان رئيسي «الحمار العجيب»، وجاء الشرح: «صورة فوتوغرافية للحمار العجيب الذي ولد بناحية الفرق مركز أطسا بمديرية الفيوم منذ عشرين يوماً ونزل ميتاً وهو من خوارق الطبيعة وذو رأسين رأس حمار ورأس عنز وستة أرجل وزيل عنز أيضاً ولله في خلقه شئون»<sup>(١٥)</sup>.

وهكذا، أدرك القارئون على الصحافة منذ وقت مبكر التأثير الساحر للتصوير الشمسي على نفسية القراء. إذ بمقدار عدد الصور المنشورة وجاذبيتها وفراحتها وغرابتها علاوة على دقتها ووضوحها وألوانها، قد تزداد شعبية الصحيفة. وفي هذا الاتجاه، نجد سليم سرקيس صاحب مجلة «المشير» السكندرية يلجأ إلى «... خاطر جديد لفائدة المشير ولذة حضرات القراء» حين طلب من كولس باشا - مفتش عام السجون المصرية ١٨٩٧ - ١٩١٣ - استدعاء المصور ليكيچيان لتصويره أثناء حبسه مدة أسبوع ونشرها في مجلته<sup>(١٦)</sup>.

أكثر من هذا، لجأت الصحافة إلى الصورة كوسيلة إغراء بغية توسيع قاعدتها الجماهيرية. فمثلاً، تُداعب «اللطائف المصورة» الأطفال وأهاليهم وتعلن عن فتح «باب

جديد... هو باب صور الأطفال، وعلى كل من يرغب من قراء المجلة أن ينشر صورة طفله «مجاناً» تنشرها له شريطة ألا يقل عمره عن خمسة أشهر ولا يزيد عن سنة<sup>(١٧)</sup>. ولم تقف الصحافة عند حد مغازلة الصغار وذويهم فقط، ولكنها غازلت أيضاً الكبار بل والنخبة منهم تحديداً لنشر صورهم. وفي هذا المنحى، تنشر مجلة «النيل المصور» تحت عنوان (مجموعة صور ثمينة) أنها: «اهتمت بجمع صور حضرات أصحاب الدولة والمعالى الوزراء وأصحاب السعادة والعزة أعضاء مجلسي الشيوخ والنواب وحفلات افتتاح البرلمان، وصدرت هذه المجموعة النفيسة بصورة ملك مصر وكبير وزرائه زغلول باشا»<sup>(١٨)</sup>.

وإذا كانت «اللطائف المصورة» قد داعبت الصغار وإذا كانت «النيل المصور» قد غازلت الكبار، فإن مجلة «الشباب» قد راهنت على الشبيبة وحددت توجهاتها بأنها «علمية أدبية مصورة». وتعد هذه المجلة أول دورية مصرية تُفكر في «تدوين ذكرى الشباب الأحياء العاملين تنشيطاً لهم للمثابرة على جدهم وبعثاً لهمنتهم في السعى إلى درجة تفر الأعين وإقراراً بفضلهم ونبوغهم». ومنذ العدد الأول، وضعت مجلة «الشباب» في غلافها الرئيسي «صورة أحد النابغين من زهرة شبيبة مصر» علاوة على مقال عن سيرته الذاتية وإنجازاته. ولكن لم يمض من عمر المجلة أكثر من نصف عام حتى مُجيت «هذه الذكرى الجميلة». ومع ذلك ظلت المجلة تصف نفسها بأنها «مصورة» مما عرّضها لنقد القراء. وقد عللت المجلة تراجعها عن هذا التقليد بأن الشباب أنفسهم «... ضنوا بتلك الصور، فلم يبعثوا بها إلينا وشفعوا ذلك باعتذارات تصح أن تكون آيات تنطق على حُسن السجايا... ذلك أن كلاً منهم أظهر أنه أقل من أن تُنشر صورته وأنه لم يأت في عالم الأعمال شيئاً يفخر به ويجرى مع ذكر صورته بل كلهم يرى أنه لم يفعل شيئاً يستحق أن يتسامع به الناس ويتشوقون إلى رؤية فاعله». وقد جددت المجلة دعوتها إلى الشباب لإرسال صورهم وتراجعهم ووعدت القراء بأن تبقى المجلة «مصورة»<sup>(١٩)</sup>.

وعلى عكس الصحف آنفة الذكر التي غازلت شريحة معينة، أعلنت «مجلة الروايات المصورة» مراراً وتكراراً لجميع سكان القطر المصري أنها «... مستعدة لأن تنشر مجاناً



ولحسابها جميع صور الحوادث المهمة التي تحدث في هذا القطر وفي غيره من الأقطار وصور النابغين في كل فن ومطلب...» (٢٠).

وهكذا، في ظل الشراكة الوثيقة بين التصوير الشمسي والصحافة، توثقت بشدة عرى العلاقة بين المصورين والمؤسسات الصحفية وتنوعت أشكالها. ففي أواخر عام ١٨٨٦، تبنّت جريدة «الفلاح» القاهرية باسبيلي ورسباي «أحد المصورين الرسامين البارعين الدارسين في مدارس أوروبا العالية الحائزين على الشهادات من الجامعات العلمية». وباختصار، أجاد كل ما يتعلق بفنى الرسم والتصوير. ورغم أنه اتخذ محلاً بملك سعيد أفندى في أول شارع عبد العزيز، فإن الجريدة تعلن أن من يرغب الاهتداء عليه بسهولة، فيُشرف إدارتها لتوصله إليه (٢١).

واحتكرت مجلة «النيل المصور» محل *The Comet Photo Studio* في عمارة زغيب بميدان الأوبرا الذي قدم خصماً قدره ٢٥٪ لمشركي هذه المجلة (٢٢). ولم تقف هذه العلاقة عند حد المصورين أنفسهم، بل امتدت إلى تجار أدوات التصوير. ففي أوائل عام ١٩٢٢، تعلن إدارة «مجلة الروايات المصورة» أنها على «... صلة بمحل اشتهر بالصدق وحسن المعاملة، يتاجر بجميع أدوات التصوير الألمانية... فمن أراد شيئاً من هذه الأشياء فليخبرنا وليثق أنه يشتري أجود بضاعة بأبخص الأثمان» (٢٣).

ورغم هذه العلاقة العضوية القوية بين التصوير الشمسي والصحافة، فإن الأخيرة لم تجعل «المصور الصحفي» جزءاً أصيلاً في النسيج الصحفي حتى الربع الأول من القرن العشرين. وعلى نحو ما سبق بيانه، ناشدت الصحافة المصورين والجمهور معاً لإرسال الصور إلى مقارها. ولجأت بعض الدوريات إلى إجراء مسابقة لتشجيع المصورين على إرسال صورهم إليها. فمثلاً، تعلن مجلة «الرشيدي» القاهرية عن جائزة مالية قدرها ١٠٠ قرش لكل مصور مصري الجنس يُتحف الرشيدي بصورة رمزية مفيدة (٢٤). وحتى مجلة «اللطائف المصورة»، التي تحتل الصورة فيها موقعاً محورياً، وذات شهرة وقيمة جماهيرية، لم تكن تمتلك مصورين فوتوغرافيين محترفين واعتمدت على انتدابهم وتكليفهم من خارج هيئة المجلة. فمثلاً، عندما سمحت السلطات العسكرية البريطانية للصحف أن تُرسل

مندوبيها إلى ميدان القتال في شبه جزيرة سيناء «ليُشاهدوا ما يجري فيها من الأعمال الحربية ويقفوا على معدات الدفاع والتحصين التي أقيمت حول القناة ويشهدوا شيئاً من مناظر الحرب، فيُرسلوا جرائدهم بالأخبار التي يتوق الجمهور إلى الإطلاع عليها ومعرفتها»، كلفت اللطائف مسير ماسي مندوب الصحافة الإنجليزية وله إلمام بالتصوير الشمسي أن يُصوّر لها «بعض المناظر التي تسمح له السلطة العسكرية بتصويرها» لنشرها على صفحات المجلة «إتماماً للفائدة». وتعلّق اللطائف على هذا الإنجاز والمخاطر الذي تعرض لها المصوّر بقولها: «وها نحن ناشرون بعض تلك الصور وقد صوّرت في منطقة القتال في أثناء قصف المدافع ودوى انفجار قنابلها» (٢٥).

وتعكس ملاحظة اللطائف الأخيرة مدى الصعوبات والمخاطر التي يتعرض لها المنوط بهم تغطية الأحداث والحوادث للصحافة فوتوغرافياً. وقد دفعت هذه الصعوبات «مجلة السيدات»، التي تصدر كل شهر مصوّرة، بأن تصف حيل المصوّرين للجرائد بقولها: «وربما اضطر الفوتوغرافيون الصحفيون أن يكونوا أحذق من المخبرين في اختلاس الصور الفوتوغرافية للجرائد» (٢٦).

### أدبيات الفوتوغرافيا

ورغم عدم تأصيل ظاهرة «المصوّر الصحفي» في صلب عملية الإنتاج الصحفي بشكل رسمي، فإن الصحافة كانت أكبر منبع للمعرفة الفوتوغرافية. وفي هذا الاتجاه، تُعد مجلة «المقتطف» بطابعها العلمي، رائدة الصحافة المصرية في مجال المعرفة الفوتوغرافية. فمنذ إنشائها عام ١٨٧٦، لا يخلو عدد من أعدادها لا من خبر صغير عن التصوير الشمسي في باب «أخبار واكتشافات واختراعات» ولا من مقال مطول في «باب الصناعة». وجدير بالتسجيل أن هذه المجلة قد أسهمت بشدة في نقل المعرفة التكنولوجية الفوتوغرافية أولاً بأول إلى مصر من خلال قنواتها الأصلية. إذ تحت عنوان «اكتشاف جديد في صناعة الفوتوغرافيا»، تقدم «المقتطف» وصفاً تفصيلياً دقيقاً لاختراع هنري نيوتن-رئيس مدرسة الفوتوغرافيا الأمريكية - بخصوص المغطس، وتُعلن عن الشركة الأمريكية التي تُنتجه لمن

يشاء مراسلتها من المصورين<sup>(٢٧)</sup>. وفي عدد آخر، تُطالع قراءها بمقال عن اكتشاف «مظهر قوى للصور الفوتوغرافية» مع بيان تفصيلي لتركيباته الكيميائية وكيفية استعمالاته<sup>(٢٨)</sup>. وتتابع المجلة عن كتب آخر التقنيات في مجال الإظهار وتستعرض بدقة نتائج أبحاث «جمعية الفوتوغرافين الأمريكية» لإظهار الصور على ألواح الجيلاتين التي لم تتعرض للنور إلا برهة قصيرة جداً<sup>(٢٩)</sup>.

ولا تزال عدسة «المقتطف» تلتقط كل ما هو جديد في عالم التصوير الشمسي، وتنتقل بسرعة من الولايات المتحدة الأمريكية إلى بريطانيا لتتابع مناقشات المجمع الفوتوغرافي بها حول أحدث التقنيات في «إصاق الصور الفوتوغرافية»<sup>(٣٠)</sup>. ليس هذا فحسب، بل تستعرض المجلة بإسهاب أنماط التصوير الشمسي غير التقليدية مثل عملية التصوير على الرخام<sup>(٣١)</sup>، وتقنيات التصوير في الظلام<sup>(٣٢)</sup>.

علاوة على ما سبق، شغلت تقنية الألوان منذ بداياتها الجينية وحتى اكتمال نموها حيزاً محورياً في «المقتطف» ولدى أصحابها. فنقلاً عن الجريدة الفوتوغرافية البريطانية، تُعرب المجلة مقالاً بعنوان «تلوين الصور» تشرح فيه المراحل التي يجب أن تُتبع في تلوين الصور الفوتوغرافية يدوياً<sup>(٣٣)</sup>. وفي عدد تال، تُواصل متابعة رصيد الخبرة في هذا المجال وما طرأ عليه من تحسينات<sup>(٣٤)</sup>. ثم توالى رصد المحاولات المتكررة لخلق «الصورة الفوتوغرافية الملونة»<sup>(٣٥)</sup>.

## المقتطف

الجزء الخامس من السنة الثالثة والعشرين

١ مايو (آيار) سنة ١٨٩٩ - المراتب ٢١ في المجلد ١٣١٦

بَابُ الصَّنَاعَةِ

التصوير الشمسي الملون

بَابُ الصَّنَاعَةِ

التصوير الحديث  
الزجاج والتصوير الآتوميك

بَابُ الصَّنَاعَةِ

قوائد فوتوغرافية  
للمرأة المصور البارحة من امدهي ولم حمدي بلدي انكر

بَابُ الصَّنَاعَةِ

الصور الفوتوغرافية مع التوسيلات المادية  
لمرأة من امدهي ولم حمدي بلدي انكر

بَابُ الصَّنَاعَةِ

لرسائل الصور الفوتوغرافية بالبريد

بَابُ الصَّنَاعَةِ

الصاق الصور الفوتوغرافية

وعندما تمخضت الجهود المتتالية عن لمباح تقنية الصورة الملونة، بادر إسكندر مكاربوس - من أسرة المقتطف - بكتابة ثلاث مقالات في المجلة عن هذا «الحدث العلمي الفريد». ولاغرو أن أورد الكاتب تعليقاً على مقالاته ذكر فيه : «وإذ كان المقتطف أول المجلات العربية المعدة للذكر الاكتشافات والاختراعات الحديثة، فإن شرح طريقة إخوان لومير قد تصلح له لاسيما وأن كثيرين من المشتغلين بفن التصوير الشمسي طالما تمنوا التصوير الشمسي بالألوان ويهمهم الوقوف على ما وصل إليه الساعون فيه الآن». وتعد هذه المقالات وثيقة فوتوغرافية مهمة من المنظور العلمي والتعليمي والتاريخي<sup>(٣٦)</sup>.

وهكذا، يتبين من العرض الفائق أن «المقتطف» تعد أول معلم فوتوغرافي في مصر وأقدم وثيقة مكتوبة في الأدبيات الفوتوغرافية. وإذا كانت هذه الأدبيات ترصد لحظة بلحظة ميلاد التصوير الشمسي وتطوراته، فإنها من وجه آخر شاهدة على علاقة مصر الوطنية بالتصوير الشمسي. ورغم ذلك، شكك البعض منذ وقت مبكر في مصداقية «المقتطف» مما حدا بأصحابها إلى الرد رسمياً على صفحات مجلتهم بالآتي: «قلنا مراراً كثيرة ولا نزال نقول إننا نعتمد في كل ما نكتبه في المقتطف على أدق الجرائد والكتب وأحدثها وعلى ما اكتسبناه مدة اشتغالنا في العلم... وبهذا يمتاز المقتطف عن الجرائد العلمية والصناعية... بإثبات صدق ما نكتبه بالامتحان أو بإسناده إلى الثقات...»<sup>(٣٧)</sup>.

وبجانب الدور الجوهرى للمقتطف، ثمة دوريات أخرى قد أسهمت، وإن كان بشكل ثانوي، في تنمية روافد المعرفة الفوتوغرافية. ففي القسم الصناعي بمجلة «الفتى»، ينشر حسن أفندى راسم - الكاتب بمحكمة المنصورة الأهلية - منذ يناير ١٨٩٣ سلسلة مقالات تعليمية عنوانها بـ «رسالة في الفوتوغرافيا» قصد بها : «تدريب من يؤثر تعلم هذه الصناعة بإطلاعه على طرق عملية سهلة المأخذ يستطيع بها التوصل إلى الغرض المقصود منها»<sup>(٣٨)</sup>. وفي القسم العلمي بمجلة «سمير الشبان»، ينشر صليب أفندى إلياس بقسم المخازن بالداخلية سلسلة مقالات تعليمية عن «التصوير الفوتوغرافي» في أواخر عام ١٩٠٧<sup>(٣٩)</sup>.





# مجلة علمية أدبية صناعية

هجرة زراعية تاريخية فكاية

تصدر في اول كل شهر

## القسم الصناعي

رسالة في الفوتوغرافيا

بقلم جناب الاديب حسن افندي راسم في الزقازيق

على أية حال، يُعد بزوغ أسماء مثل حسن أفندى راسم و صليب أفندى إلياس فى ميدان التعليم الفوتوغرافى مؤشراً ذا دلالة على الاستيعاب المحلى (المصرى) لمفردات هذه التقنية الوافدة وسط هيمنة أجنبية على صناعة التصوير الشمسى وثقافته ومصادره المعرفية. ويُعد أيضاً خطوة أولية على درب تفعيل دور المصريين فى عملية الإنتاج الفوتوغرافى. ولكن من المفارقات أن يبدأ المصريون السلك الفوتوغرافى معلمين لا ممارسين.



المصوّر المصرى رياض شحاتة

وفى هذا المسار، إذا كان حسن أفندى راسم أنف الذكر يُعد أقدم مصرى يظهر فى ميدان أدب المقالة الفوتوغرافية، فإن رياض أفندى شحاتة يُعتبر رائد التأليف الفوتوغرافى فى مصر وله بصمات إيجابية على تمصير التصوير الشمسى؛ إذ أنه قد مارس هذه الحرفة عملياً وأنجز فيها إنتاجاً نظرياً. وجدير بالذكر أنه دخل سوق التصوير الشمسى عام ١٩٠٧ واتخذ محلاً له بشارع الفجالة خلف مكتب البوسطة بأعلى إدارة جريدة «الرقيب». وداوم الاتصال بأوروبا للوقوف على «آخر المخترعات فى فنه الجميل». وأكثر من هذا، تعلم صناعة الحفر والتصوير على الزنك والنحاس وعمل الكليشيهات والليثو وغير ذلك مما له «علاقة تامة» بفن التصوير. وقد استحضّر من أوروبا جميع العدد والآلات الحديثة اللازمة لصناعة التصوير وصناعة الحفر وكتابة الكليشيهات «حتى أصبح محله... وحيداً فى هذه البلاد» (٤٠).

وبعد خمس سنوات، تجلّى إنتاج رياض شحاتة الذى لقبته الصحافة المعاصرة بـ «المصور المصرى»<sup>(٤١)</sup> فى فعاليات المعرض الزراعى الصناعى عام ١٩١٢. ومن بين كل المعروضات، لم يلفت نظر الخديو عباس حلمى الثانى إلا «... الصور التى عرضها حضرة وطنينا الفاضل رياض أفندى شحاتة، فإن الخديوى وقف يتأمل الصور بضع دقائق وهو يُعجب بها ويُشجع رياض أفندى تشجيعاً يبعث فى نفسه الهمة والنشاط والإقدام إلى المزيد من اتقان عمله». وقد شاركه فى الرأى والإعجاب عمه الأمير حسين باشا كامل «... وكأنهما لم يريا لها مثيلاً فى هذه البلاد». ودعت الصحافة المعاصرة المصريين أن يقتدوا بأمرهم «ويُقدروا قدر هذا الوطنى قدره فيذهبون إليه بحاجاتهم تشجيعاً له ولغيره من المصريين»<sup>(٤٢)</sup>.

بيد أن أهم إنجازات رياض شحاتة فى مجال إنتاج المعرفة الفوتوغرافية تأليفه لأول كتاب مرجعى من الناحيتين العلمية والعملية عن «التصوير الشمسى الحديث» الذى يقع فى ٢٠٠ صفحة ونشرته مطبعة المعارف عام ١٩١٠. وقد استهله بموجز عن تاريخ التصوير الشمسى ومخترعه، ثم توسع فى جميع ما يحتاجه المتعلم من الإيضاحات النظرية والتطبيقية فى عمل الصور وتثبيتها وتكبيرها مع الثفن بالتلوين بالألوان المائية والزينية والتصوير على المتاديل بواسطة النور الصناعى وغير ذلك من ذكر واجبات المصور علاوة على كافة المركبات والكيمياء الفوتوغرافية. وزود الكتاب بملحق لمعدات الصور وكيفية وضعها واستعمالها. وهكذا، وضع رياض شحاتة أسس التأليف العلمى فى صناعة التصوير الشمسى. ورغم مزايا هذا الكتاب آنفة الوصف من الناحية التطبيقية، فإنه ينفرد بالريادة من الناحية المعرفية وحسب قول الصحافة المعاصرة «ووحيد فى هذا الباب»<sup>(٤٣)</sup>.

ولم تمض أكثر من ثلاث سنوات حتى شهدت المكتبة الفوتوغرافية المصرية ميلاد الكتاب الثانى فى عام ١٩١٣ على أيدى شكرى أفندى صادق بعنوان «التصوير الشمسى». ورغم أن مؤلفه معنياً أساساً بالفنون الجميلة، فإنه اهتم بالفنون الصناعية وضمنها التصوير الشمسى بغية «... نفع بلاده ورفع شأن مواطنيه بين الجاليات الأخرى...». وكذا، «... ليكون نبزاً يهتدى به كل طالب من طلاب هذا الفن وهدى لمن أراد أن يعرف الرشد من الغى».

وثمة إضافة إيجابية تُحسب لشكرى صادق وهى شروعه «فى إنشاء مدرسة لتعليم فنّ التصوير الشمسى والزنكوغراف حتى تتخرج لنا منها غداً طائفة من مهرة الصنّاع تسد الفراغ الذى يشعر به الآن جميع المصريين لاسيما عشاق الفن منهم»<sup>(٤٤)</sup>.

ولم تقف حسنات شكرى صادق عند هذا الحد ، إذ يرجع إليه الفضل مع حسن آصف فى تدشين أول دورية مصرية «وحيدة فى بابها» تُعالج قضايا «التصوير الشمسى» إلخافاً بأسرة الفنون الجميلة رغم كونه من الفنون التطبيقية . وفى مايو ١٩١٣ ، أصدر صادق وآصف العدد الأول من «مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى» بالقاهرة فى ٤٠ صفحة (١٧ × ٢٤ سم) بغية «نشر ما يهم المشتغلين بالصناعة معرفته من أصولها وقواعدها» . علاوة على ترقية التصوير الشمسى بجميع فروعها مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الأورثو كروماتيكى والتكبير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحري والأوزوتيب والبلاتينوتيب والسنتوتيب والتصوير بأشعة رونتجن X-Rays وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات ... إلخ<sup>(٤٥)</sup> .

والجدير بالتسجيل أن مجلة الفنون آنفة الذكر التى صدر عددها الثانى - والآخر - فى يونية ١٩١٣ لم تكن آخر طموحات صادق وآصف ، إذ شرعوا فى إنشاء «الجمعية الفوتوغرافية المصرية» كى تضم «شعث المشتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم» . وكذا ، تأسس معمل كيماوى كبير فى المدرسة سالفه القول لإجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية ، وتحضير المركبات اللازمة للمصوّرين والغواة لاسيما فى البلاد الحارة كمصر والسودان ، وإقامة معرض سنوى كبير لعرض أعمال «مهرة المصوّرين وأنشط الطلاب»<sup>(٤٦)</sup> .

على أية حال ، تبوّأت الأدبيات الفوتوغرافية مكانها فى عدديّ المجلة بجوار الأدبيات التى تعاطت فنون التصوير (الرسم) والنحت والعمارة والموسيقى والغناء والشعر والأدب والتمثيل . وفى العدد الأول ، ثمة عرض بانورامى لتاريخ التصوير الشمسى علاوة على بعض الموضوعات التقنية من قبيل «النور الصناعى» و «مظهر الميتول والهيدروكينون»



و «صناعة الحفر على الزنك : طرق حفر الخرائط والرسوم والصور والطبع بالألوان» (٤٧) .  
وفي العدد الثاني ، نشرت المجلة مقالاً عن «آلات التصوير - أنواعها وكيفية استعمالها»  
وآخر عن «طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدين» وغيرهما (٤٨) .

### تصوير الفوتوغرافيا

عند هذا المستوى من التضجج المعرفى، وبعد أن أدرك المصريون عموماً «منافع» التصوير  
الشمسى وتكييفه شرعياً وعدم تعارضه مع المفاهيم الدينية «الإسلامية»، تجرأوا على ارتياد  
الميدان الفوتوغرافى ومزاحمة أساطينه من الأجانب والجاليات. وقد تزامن هذا مع نشوب  
الحرب العالمية الأولى فى أغسطس ١٩١٤ وترحيل السلطات البريطانية المصوّرين الألمان  
والنمسيويين وكل من اندرج تحت خانة «رعايا الأعداء» مما ساعد على ولوج المصريين  
السوق الفوتوغرافى (٤٩). ويغذى هذا كله ويقوة، ما نجم عن هذه الحرب من اندلاع ثورة  
الشعب المصرى عام ١٩١٩ التى كرسّت ذروة التوهج الوطنى فى مصر وتمخضت عن  
استقلالها ولو صورياً عام ١٩٢٢ .

فى ظل هذه التحولات السياسية والفكرية، أخذ المصريون يقتحمون سوق التصوير  
الشمسى رويداً رويداً حتى أنهم شكلوا، مثلاً، نسبة ٣, ٣٣٪ من المصوّرين القاهريين بنهاية  
الربع الأول من القرن العشرين، منهم ٦٠٪ أقباط و ٤٠٪ مسلمون (٥٠). وعندئذ، لاحت فى  
الآفاق أسماء مصوّرين مصريين أقحاح فى عالم التصوير الشمسى. فمن الإسكندرية، برز  
«المصّور الوطنى محمد على خالد» بشارع مسجد تربانة (٥١)، ومن طنطا، ظهرت  
«فوتوغرافية راسم» بحارة أحمد طاهر بكفرة على (٥٢).

وفى القاهرة، تتجلى أسماء مثل «بدر المصوراتى... الشاب الوطنى المحبوب الذى زاحم  
الأجانب بهمته ونشاطه» فى شارع أزيك بالعتبة الخضراء (٥٣)، ودار التصوير الفنى بشارع  
البواكى أمام محلات صيدناوى لصاحبها «أديب مصرى مصوّر» هو فؤاد أفندى وهبة (٥٤)،  
وفوتوغرافية بشير لصاحبها أحمد بشير فوق أجزاخانة نصوحى بالعتبة (٥٥)، ومخازن

الفوتوغرافية المصرية بأول شارع محمد علي من جهة العتبة الخضراء لصاحبها يوسف حنين<sup>(٥٦)</sup>. وكذا، المحل الفوتوغرافي الوطني على زاوية شارعى عماد الدين والمغربى لصاحبه منرى<sup>(٥٧)</sup>.

على أية حال، بمجرد ولوج المصريين سوق التصوير الشمسى أثبتوا جدارتهم وأهليتهم. فمثلاً، لم يمض أكثر من «سنة أشهر فقط» على تأسيس محل بدر المصوراتى حتى أظهر فى خلال هذه المدة «تقدماً فنياً باهراً وصار المحل كأن له ست سنوات»<sup>(٥٨)</sup>. ويُلاحظ أنهم قد تمركزوا فى المناطق وثيقة الصلة بالقاعدة العريضة من الجماهير. ففى القاهرة مثلاً لمجدهم يتفوقون فى نطاق العتبة وما جاورها. ولاغرو فى هذا، إذ أن العتبة تمثل همزة وصل بين القاهرة القديمة «الفاطمية» والقاهرة الحديثة «وسط البلد» علاوة على طابعها التجارى الجاذب للجمهور.

ويُلاحظ أن المصريين لم يحترفوا التصوير فقط، ولكن مارسوه فى إطار أنشطة حرفية أخرى خصوصاً الزنكوغراف. فمثلاً، يعلن المصور الوطنى السكندرى محمد على خالد عن إتقانه الحفر على الزنك وعمل اليفظ من الصينى والنحاس واختام الكاوتشوك النحاس<sup>(٥٩)</sup>. وعلى الأرجح الغالب، أن تكون هذه الحرف هى النشاط الأساسى ثم أُضيف إليها التصوير فى وقت لاحق. ولم يقتصر الأمر على مزاولة المصورين حرف متنوعة، بل امتد الأمر إلى ممارسة التجارة فى لوازم أدوات التصوير. وفى هذا الخصوص، يعلن محل فوتوغرافية بشير عن ورود «كميات كبيرة من أدوات التصوير الحديثة» إليه<sup>(٦٠)</sup>. وتُعلن مخازن الفوتوغرافية المصرية بأنه «المحل الوحيد الذى تجد فيه أدوات التصوير الفوتوغرافية بأسعار أوروبا قبل الحرب». ليس هذا فحسب، بل إن المحل «يقوم بتعليم التصوير الفوتوغرافى والتحميض والطبع والتكبير والتلوين مجاناً»<sup>(٦١)</sup>.

ويُلاحظ من استعراض أسماء محلات المصورين المصريين والألقاب التى حازوها تركيزهم على تأكيد هويتهم المصرية بما يعكس النضج السياسى من ناحية ومغازلة القاعدة العريضة من الجماهير باستخدام مصطلحات ومسميات لها تأثيرها المعنوى آنذاك مثل

«وطني» و«مصري» و«وطنية» و«مصرية» من ناحية أخرى. ويُلاحظ أيضاً أنهم واكبوا التحولات السياسية في خطابهم الفوتوغرافي إلى الجماهير. فمثلاً، أسس المصوراتى أحمد بشير عام ١٩٢٤ فرعاً جديداً لـ «فوتوغرافية بشير» آنفة الذكر في عمارة الأوقاف بشارع محمد على وقد أسماه «محل التصوير الملوكى». وقد أعلن أنه أسس هذا المحل «على فكرة مضاهاة الأجانب الذين يُريدون احتكار الفن وجميع آلات وأدوات التصوير». وقد رمى من ورائه إثبات «أن فى المصرى كفاءة لا يمكن أن تُبارى» (٦٢).

وفى خط متواز مع هذا الاتجاه، نلاحظ أن المصورين المصريين قد غازلوا الجماهير باقتناء صور النخبة المصرية ومشاهيرها. فمثلاً، يُعلن المصور الوطنى محمد أفندى على خالد السكندرى بأنه يبيع بمحله «صورة صاحب العزة على بك فهمى كامل التى أخذت يوم مغادرته القطر المصرى» (٦٣). ويبيع فؤاد أفندى وهبه «صورة المرحوم الشيخ سلامة حجازى فقيد التمثيل العربى». وتدعو الصحافة قراءها إلى «اقتناء هذه الصورة الفنية تخليداً لذكرى الفقيد» (٦٤).

أكثر من هذا، استثمر المصورون بعض الأحداث والظواهر فى الساحة المصرية للترويج لأنفسهم. على سبيل المثال، تُعلن «دار التصوير الفنى» للتلاميذ والطلبة عزمها على «تنزيل عموم» الصور لطلبة المدارس فقط إلى نصف القيمة بمناسبة «قدوم صاحب المعالى رئيس وفدنا المصرى»، وذلك لمدة أسبوعين فقط تبدأ من ٧ مايو ١٩٢١ (٦٥). ويراهن المصور السكندرى محمد أفندى على خالد على استثمار تنامى الحركة النسائية المصرية، فيُهدى أكلشيهاً جميلاً إلى «مجلة النهضة النسائية» ومرفق طيه خطاب إلى مؤسستها لبيبة أحمد. ومما جاء فى هذا الخطاب المؤرخ يوم ٢٩ سبتمبر ١٩٢١: «سيدتى سررت لما أبديتيه من الشهامة الأدبية ونزولك إلى معترك الحياة القومية مكاتفة الرجل فى العمل للنهوض بالفتيات المصريات إلى مستوى لائق بهن كى يكن أمهات صالحات يعرفن كيف يُقوِّمن زهرة حياتهن...». ومن وجهة نظره، برهنت المجلة على مقدرة المرأة المصرية ومقدار كفاءتها العلمية: «... إذ هى للبت خير مقوم لأخلاقها وللزوجة منار هدى لمعيشتها

الزوجية». وتدعيماً منه لرسالة المجلة، اعتزم على تزويدها «مدفوعاً بعامل الإخلاص لخدمة الوطن وخادميه» ببعض ما جادت به عدسته<sup>(٦٦)</sup>. ويناشد فؤاد وهبة الجماهير المصرية بأن تتخلص فى سلوكياتها الاستهلاكية من «عقدة الخواجة» ويقبلون على المنتجات المحلية تشجيعاً لأبناء البلد: «... وذلك حتى نوقف تلبية الاندفاع نحو ما تصنع الأجانب ونحن أولى بالتعاضيد منهم»<sup>(٦٧)</sup>.

وتجدر الملاحظة بأن بعض الصحف قد عدلت من إستراتيجيتها التحريرية والإخراجية بإضافة كلمة «مصور» أو «مصورة» مجارة لهذه الصيغة الفوتوغرافية ذات الصبغة الوطنية. فثمة قارئ وقع اسمه بحرفى ب. ش. يبعث برسالة جد مهمة إلى صاحب جريدة «النيل» القاهرية يذكر فيها: «يعتقد كثير من الفرنجة أن مصر هى (فقط) تلك الأزقة القذرة والشوارع الضيقة والأحياء البلدية، وسبب اعتقادهم هذا هو رؤية ما يصل إلى أيديهم من الصور التى يأخذها السائح الغريب ببعض الأماكن الأثرية أو الأحياء البلدية...». ولذا، يقترح عليه محلية صدر مجلته «... بكل ما نصل إليه بدء من صور شوارع مصر الجميلة ومناظر نيلها البهيج وأن يطلب من عشاق التصوير ومنهم قراء هذه المجلة، أن يوافقوه بما لديهم من تلك الصور». وقد لاقت الفكرة قبولاً حسناً لدى صاحب «النيل» الذى ناشد على الفور المعنيين بالتصوير أن يزودوه بالصور لنشرها «بلا مقابل خدمة لهذا الوطن العزيز وإحياء لذكره ما دامت هذه الصور مما يهم الجمهور الإطلاع عليه»<sup>(٦٨)</sup>.

وطبيعياً، لم تكن هذه الرسالة وحدها وراء تغيير سياسة «النيل»، ولكنها تعكس المناخ السائد آنذاك. وفعلاً، لمجد المجلة قد ألحقت باسمها كلمة المصور لتصير «النيل المصور» اعتباراً من العدد رقم «١٠٣» الصادر يوم السبت ٦ يناير ١٩٢٣<sup>(٦٩)</sup>. ثم تعلن عن سياستها الجديدة بأنها «مجلة مصرية وطنية بحتة. تنظر قبل كل شئ إلى مصر ومحاسن مصر ويدافع مصر وأهل مصر وآثار مصر ورجال مصر وتاريخ مصر وكلما يوجد بمصر». وتطلب من القراء أن يرسلوا صور الأشخاص والحوادث والمناظر لنشرها فى «النيل» الذى يتشرف بخدمة إخوانه ومواطنيه. علاوة على نشر صور الموتى «تخليداً لذكراهم» ونشر صور



العروسين. وتلقت المجلة أنظار القراء بأن «الجرائد المصوّرة جديدة في بلادنا»، ورغم أنها تسير على نهج الصحافة الغربية المصوّرة، فإنها تُحافظ على «تقاليدنا الشرقية»<sup>(٧٠)</sup>. وعلى غرار «النيل المصّور»، وفي ذات التوقيت وينفس التوجهات أيضاً، تُركز مجلة «المحاسن المصوّرة» على البُعد المصري القديم في بنية الشخصية المصرية. إذ تُعلّق على صورة فوتوغرافية ملونة نشرتها على الغلاف الأمامي بقولها: «الصورة البديعة التي دبجها يراع المصوّر الشهير المستر ماتانيا ما كانت عليه ملكات مصر في عهد الفراعنة من الرقي والتمدن والرفاهية ورشاقة الملابس رشاقة أرفع من أن تُنال»<sup>(٧١)</sup>.

### النهضة المصرية

إذا كان مطلع عقد عشرينيات القرن العشرين قد شهد «نهضة مصرية» في السوق الفوتوغرافية على النحو سالف التوصيف، فقد واكبها أيضاً نهضة معرفية مماثلة عبر القنوات الصحفية المعاصرة من إنتاج عقول مصرية. وقد تجسدت هذه النهضة في ترسيخ ظاهرة السلاسل التعليمية والنقدية والتحليلية التي وثقت بشدة الشراكة بين التصوير الشمسي والصحافة والتي سبق أن دشتها «المقتطف» منذ تأسيسها في مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وفي هذه المرحلة التعليمية الجديدة، كانت البداية مع مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية» التي نشرت سلسلة مقالات تحت عنوان «فن التصوير الشمسي: إرشادات للغواة المبتدئين» بقلم أمين حمدي مصوّر غاو من أسوان، بدأت أولها في مارس ١٩٢١ وانتهت أخيرتها في يونية ١٩٢١. وفي ديباجة الحلقة الأولى التي جاءت تحت عنوان «تصوير الأشخاص»، يرسم الكاتب الفلسفة العامة لمشروعه قائلاً: «لا يجدي الغاوى المبتدئ في فن التصوير الشمسي مطلقاً أن يكون لديه مكان معد للتصوير، كذلك الذي يراه في محلات المصوّرين المتاجرين، بل إن هذا قد يعوقه بدل أن يكون مساعداً له لأن المصوّر المتاجر إنما يستعمل مثل هذا المكان المجهز ليحصل على نتائج معينة يطلبها منه زبائنه، ولكن الغاوى في إمكانه الحصول دائماً على صور بديعة جداً في أى مكان لو اتبع مبادئ هذا الفن الجميل، وسنورد في كل رسالة بعض هذه القواعد بما يسهل فهمه على

المبتدى ويستفيد منه الخير، كما أننا خدمة لهذا الفن على استعداد للإجابة على أى سؤال يُوجه إلينا»<sup>(٧٢)</sup>.

وتوالت الحلقات: فترة الالتقاط<sup>(٧٣)</sup>، تصوير الأطفال<sup>(٧٤)</sup>، نظرى وعملى<sup>(٧٥)</sup>، اختيار أداة التصوير<sup>(٧٦)</sup>. ونجدد الإشارة إلى أن هذه المقالات كانت تُنشر فى ذات التوقيت بمجلة «رعمسيس». وبعد خمس حلقات، أخذ جمهور التصوير الشمسى يتفاعل معها ومع كاتبها. فثمة سؤال من ميخائيل أفندى شكرى الموظف فى شركة كوكس بالقاهرة عن الأعداد النسبية الموجودة على عدسة آلة التصوير، وسؤال من محمد أفندى عبد المنعم سكرتير الزراعة بأسىوط عن الوسائل الحديثة للاستغناء عن تقنية الحجرة المظلمة، وسؤال من محمد أفندى جمال الطالب بالإسكندرية عن أنسب فترة للالتقاط<sup>(٧٧)</sup>.

ومنذ ذلك الحين، يسطع اسم المصور الغاوى أمين حمدى الأسوانى فى سماء إنتاج المعرفة الفوتوغرافية على متون صفحات الصحافة المعاصرة. ولم يقف دوره عند هذا الحد، بل تخطاه إلى تدشين تقليد جديد فى الوسط الفوتوغرافى بتأسيسه «الرابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى-جمعية مراسلة» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢١ بهدف تقديم إرشادات للغواة المبتدئين وفى عين اللحظة محادثة مع غير الغواة أيضاً. ورغم أن الفكرة الجنينية لهذه الرابطة قد ظهرت على صفحات مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية»<sup>(٧٨)</sup>، فإن «مجلة الروايات المصورة» قد النقطنها منذ ميلادها وتبنت كافة أنشطتها. وقد امتدحت المجلة هذه السنة الحميدة بعبارات ذات دلالة فى رسالتها إلى مؤسس الرابطة والقراء معاً: «... فقد أوليتنا جميلاً بإرادتك الصادقة التى تُريد بها أنت وإخوانك النجباء أن يكون لغواة فن التصوير الشمسى رابطة تجمعهم وتوحد كلمتهم. ولقد فتحنا صدر مجلتنا لك ترحيباً متسعاً لأنكم ترمون إلى أشرف غاية فنية يؤمل لها مستقبل باهر جداً. ولاغرو فالحظ المصيرى كان فى سالف الزمان منبع الفنون الجميلة ومستقرها بدليل عاديته وآثاره. وما أعضاء رابطةكم الفنية إلا سلالة أولئك الأجداد الأمجاد الذين أوتوا من الفطنة والذكاء ما جعلهم يقطعون مراحل فى مضمار الفنون أيام كان سائر العالم يستمد منهم علومه ومعارفه...»<sup>(٧٩)</sup>.

فى هذه الجولة، أعاد أمين حمدى نشر سلسلة مقالاته آنفة الذكر على صفحات «مجلة الروايات المصورة»، ولكن، مع مزيد من المعلومات والإيضاحات والتنقيحات. وقد حدد أهداف سلسلة مقالاته فى هذه المرة، بأنه سيثبت خطأ النظرية الشائعة بأن التصوير الشمسى «فن يحتاج إلى الجيب العامر كثيراً». كما أن هذا الفن لا يحتاج إلى فلاسفة ولا إلى ميكانيكيين ليكونوا غواة: «... يحتاج إلى أولئك الذين لا يمسخون طرايشهم بفرش الشعر ولا شعرهم بفرش الملابس، إلى أولئك فقط الذين فيهم ملكة التمييز يحتاج هذا الفن». ويُنشد الكاتب قراء المجلة بمتابعة «الفصول التى تُنشر» على صفحاتها، وسُواصل «فى خلال هذه النهضة القومية صرخاته العالية إلى أن تُصبح أداة التصوير ألزم لكل مصرى من مظلمته وأحب إليه من سيجارته» (٨٠).

# مجلة الروايات المصورة

## فن التصوير الشمسى إرشادات للغواة المبتدئين والمتقدمين

« حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب »

سأولى سعى إلى أن تصبح أداة لتصوير الشمسى أحب للمصري من سيجارته وألزم إليه من مظلمته  
أسوة بالأمم الغربية التى أدركت فوائد هذا الفن الجليل  
الكاتب

بدأت أولى حلقات «فن التصوير الشمسى: إرشادات للغواة المبتدئين» على صفحات «مجلة الروايات المصورة» يوم ١٤ أغسطس ١٩٢١ عن «العدسة وجهازاتها»<sup>(٨١)</sup>. وجاءت الحلقة الثانية عن «التحديد البورى»<sup>(٨٢)</sup>، وفى الحلقة الثالثة التى خصصها لـ «باقى أجزاء الكاميرا»، وضع أسفل العنوان الرئيسى عبارة «حقوق الطبع محفوظة للكاتب»<sup>(٨٣)</sup>. وبدءاً من الحلقة الرابعة التى حملت عنوان «المرئى»، عدل من العبارة السالفة إلى «حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب». ويرجع ذلك إلى انفراده من بين كل معلمى التصوير الشمسى على صفحات الجرائد بأنه أول من عرب المصطلحات الفوتوغرافية. وبدءاً من هذا العدد، دمج مقالاته بالشعار الآتى: «سأولى سعى إلى أن تصبح أداة التصوير الشمسى أحب للمصرى من سيكارتته وألزم إليه من مظلمته أسوة بالأمم الغربية التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل». وبدءاً من هذا العدد أيضاً، افتتحت المجلة «باب النقد» الذى ينشر عدداً من الصور التى التقطها أبناء الرابطة ونقدتها وتحليلها نظرياً وعملياً من كافة الزوايا. وأعلن أمين حمدى أنه «يتقبل كل مناظرة فنية يرومها زميل مصور فيما يكتب على هذه الصفحات». وكذا، يشهد العدد نشر صور ورسائل من أبناء الرابطة وأولهم خليل أفندى جميعى من رمل الإسكندرية<sup>(٨٤)</sup>.

وبخلاف نشر صور أعضاء الرابطة فى «باب النقد»، ابتكرت المجلة باباً جديداً أسمته «صور اليوم» تنشر فيه إبداعات المصورين المصريين مع تقييمها فنياً بدءاً من نوع الكاميرا المستخدمة مروراً بتقنيات الالتقاط والتحميض والإظهار وانتهاءً بنوعية الأفلام المستعملة. وقد جذب هذا الباب المصورين من كل أنحاء مصر. فمن القاهرة، أرسل بسيم شكرى من ذوى الأملاك وعضو الرابطة بإسهاماته، ومن المنصورة أرسل محمد أفندى زكى الزكى المصور الفاو بإنتاجه<sup>(٨٥)</sup>.

ورغم التفاعل الإيجابى لجمهور التصوير الشمسى مع «مباحث» أمين حمدى على صفحات «مجلة الروايات المصورة»، فإن أكثر قراء المجلة كتبوا إليها «... يتضجرون من



إطالة مقالات التصوير الشمسى. وحجتهم أن السواد الأعظم منهم لا يهتم بهذا الفن. وفعلاً، تتسم هذه المقالات بطابع علمى بحث علاوة على شغلها مساحات كبيرة نسبياً من حجم المجلة. لهذه الأسباب، ونظراً لأنه «... لم يشترك فى مجلتنا من أعضاء الرابطة الفنية سوى نفر قليل جداً»، طرحت إدارة المجلة هذه المسألة على قرائها لاستفتائهم حول إبداء رغبتهم فى إقفال هذا الباب أو إبقائه على أن تخضع لرأى الأغلبية (٨٦).

فى ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، أعلنت المجلة أن الاستفتاء قد أسفر عن أن (٢٥) قارئاً طلبوا إبقاءها على حالها و (٧٣) قارئاً اقترحوا أن تكون المقالات نصف ما كانت عليه وأن تُنشر مرتين شهرياً بدلاً من أربعة و (٨٦) طلبوا إلغاءها كلية. وبذا، يصير إجمالى القراء الراغبين فى إبقائها (٩٨) قارئاً مقابل (٨٦) قارئاً يرغبون إلغاءها. ولذا، قررت المجلة إبقاءها على أن تكون المقالات وجيزة لا تتجاوز صفحتين وأن تُنشر كل أسبوعين مرة واحدة. وهكذا، أَرْضَت الإدارة رغبات القراء وأعضاء الرابطة الفنية ولاسيما مؤسسها فى آن واحد (٨٧).

استاء أمين حمدى لهذه النتيجة، وأحجم عن الكتابة لمدة شهر ونصف الشهر تقريباً. وفى منتصف يناير ١٩٢٢، عاود الكتابة على صفحات المجلة ولكن لم يُواصل حلقاته آنفة الذكر، بل أخذ يرد على نتيجة الاستفتاء بقوله: «لو أُتيح لى أن أنشر على صفحات هذه المجلة الزاهرة كلمات التشجيع التى ألقاها من أنحاء مصر والسودان العزيزين وسورية وفلسطين وبلاد العرب والقسطنطينية\* ما وسعتى عشرات من الأعداد». ونظراً لشهرة هذه المجلة فى «كافة أقطار الشرق... فإننى آثرت أن أعود إلى إتمام ما بدأته على صفحاتها من فصول الإرشاد فى فن التصوير الشمسى». بيد أنه سينشغل عن كتابة مقاله الأسبوعى بإعداد كتابه «المصور المصرى». ونوه بأن الرابطة هى مجرد ارتباط وتعارف وتراسل بين الأعضاء فيما يختص بالتصوير الشمسى وليست جمعية ذات رئيس أو مجلس إدارة. وينحصر قانونها فى: التعارف والمراسلة والاستعلام والإفادة والنقد والنشر والتبادل

\* يقصد إسطنبول (الأستانة).

والمعاونة. وتجدر الإشارة إلى أنه وقَّع هذا المقال بـ «أمين حمدى مؤلف كتاب المصُّور المصرى فى أسوان» على عكس كل المقالات السابقة التى كان يوقَّعها بـ «أمين حمدى - مصُّور غاو - أسوان»<sup>(٨٨)</sup>.

ورغم وعد أمين حمدى الأسوانى للقراء بمواصلة تقديم سلسلة المقالات التعليمية، فإننا لم نعثر بعد التاريخ الأنف على أى مقال بتوقيعه ولا أى مقال عن التصوير الشمسى ولا أى خبر عن الرابطة الفنية. ومع ذلك، لم تتوقف عجلة النهضة المعرفية الفوتوغرافية المصرية، وواصلت السير، ولكن هذه الجولة، ليست من أقاصى صعيد مصر، بل من وسط الدلتا وتحديدًا من طنطا. إذ أعد حسن راسم حجازى سلسلة مقالات معنية بتعليم التصوير الشمسى عنوانها بـ «الكوكب المنير لغواة التصوير» ونشرها على صفحات جريدته الطنطاوية «روضة البحرين». وحرى بالتسجيل هنا أن صاحب الروضة بعد رائداً وخبيراً فى مضمار المعرفة الفوتوغرافية منذ أن أخذ بصاحف الدوريات المعاصرة على مدى ثلاثة عقود خلت علاوة على امتلاكه استوديو راسم بطنطا. وقد انبعشت فكرة «الكوكب المنير» تلبية لرغبة طلبة قسم الآداب بمدرسة طنطا الثانوية الذين ناشدوا صاحب الروضة بأن يتفهم برصيده خبرته الفوتوغرافية وطالبوه بتأسيس جمعية فوتوغرافية. وعلى الفور، وافق حسن راسم «تلبيةً لنداء الواجب والضمير». أكثر من هذا، منح الجريدة مجاناً لهؤلاء الطلبة «ليروا ما نكتبه من المواضيع الهامة وستفرد لذلك باباً خاصاً بجريدتنا»<sup>(٨٩)</sup>.

وبمجرد نشر خبر تأسيس «الكوكب المنير»، انهالت ردود الفعل على إدارة الروضة بالاستحسان والتحييد. وتساءل الغواة عما إذا كانت الدروس عملية أم لا؟ وما نصيب من يبعد عن طنطا من حظ اشتراكه فى هذه الجمعية؟ ويجيب راسم عليهم بقوله: «... أن الدروس ستكون على صفحات الجريدة من نشر مواضيع هامة فى هذا الفن وسط آراء وأسئلة وأجوبة وكذا بعض الغاز فنية مصورة خاصة بهذه الصناعة وغير ذلك من الأفكار الحديثة التى لم يسبق لجريدة أخرى الخوض فيها مما يساعد الغواة»<sup>(٩٠)</sup>.

عدد ١٥٣

١٩٢٢

الرسائل

يجب أن تكون هناك الأجرة  
بسم صاحب الجريدة وعموماً للسنول

مخبر من أخبار

غير المالح الأم

Journal Rodit El-Bahreïn - Tentab

جريدة يومية ثقافية زراعية صناعية أدبية قروية  
الأمارة بحلوة حدطاهر بكفزة على أنا بططا

للفن ٨ مارس سنة ١٩٢٢

«مفردة رسمياً لنشر الاملاات المتضاهية»

خطاف يوم الخميس ٢٠ رجب سنة ١٣٤١

الفن الصور



الكوكب المنيّر  
نقوة التصوير

التصوير الشمسي و اليدوي

مباحث جمعية للهيئة الفنية المصرية لنقوة

التصوير بالقطر . ادارتها بالسكندرية شارع

للواردي عمرة ٥٧ ياب سدره

بدأت أولى حلقات «الكوكب المنيّر» يوم الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢ بعنوان «الزجاج الحساس». ويجوار هذا المقال، أخبرت الجريدة جمهورها من الطلاب بمناسبة انتهاء العام الدراسي وذهابهم إلى بلادهم بأن يتركوا عناوينهم الجديدة حتى يتسنى للإدارة إرسال الجرائد لهم كي «لا يحرموا من مطالعة الجريدة وحتى لا تُحرم الصحيفة من ثمرات أقلامهم»<sup>(١)</sup>. وابتداءً من يوم الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، أخذت الجريدة تنشر لفراً فوتوغرافياً عبارة عن «شكل» والمطلوب من هواة التصوير أن يوضحوا الكيفية التي أخذت بها هذه الصورة. وبعد الاقتراع على الأجوبة الصحيحة، يحظى الفائز بنشر صورته بالروضة والحصول على كليشيه الصورة الخاصة به مجاناً<sup>(٢)</sup>. بيد أن استجابة الهواة لهذا اللغز جاءت ضعيفة وعلى عكس المتوقع، إذ كانت الأجوبة الصحيحة «لا تتجاوز أصابع

اليد، ولذا، أعادت الجريدة نشره «ليدرك الفواة بالبحث والتنقيب وإعمال الذاكرة ما خفى عليهم»<sup>(٩٣)</sup>. ومع ذلك، لم يرد على الجريدة إلا ثلاثة أجوبة فقط، منها واحدة خطأ، واثنان صحيحتان أحدهما من حسن أفندى رشدى بالزقازيق واثنيهما من محمد أفندى شوشة من طنطا. وأسفرت القرعة بينهما عن فوز الأخير<sup>(٩٤)</sup>.

ورغم إجهاض تجربة اللغز المصور عقب ولادتها بشهرين فقط، فإن سلسلة دروس «الكوكب المنير» تابعت على صفحات الروضة حتى أبريل ١٩٢٣<sup>(٩٥)</sup>. وتجدر الإشارة إلى أن تأثير «الكوكب المنير» لم ينحس فقط على إقليم الغربية وجواراته القريبة فقط، بل امتد إلى عاصمة الديار المصرية. فمن القاهرة، يسأل محمد عبد السلام صاحب الروضة أن يفيدته عن «أحسن طريقة لتظليل الزجاج الفوتوغرافى». وقد خصص راسم حلقة مستقلة للرد على سؤال القاهرى فى تفصيل وإيضاح دقيقين<sup>(٩٦)</sup>.

بيد أن أهم استجابة لـ «الكوكب المنير» جاءت من «أولاد الكار» أنفسهم. إذ دشّن أحمد زكى مؤسس جمعية النهضة الفنية المصرية لغواة التصوير الشمسى واليدوى بمصر ومقرها الإسكندرية<sup>(٩٧)</sup> سلسلة مقالات تعليمية وإرشادية على صفحات جريدة «روضة البحرين» تحت عنوان «التصوير الشمسى واليدوى». وقد نشر أولى حلقاتها يوم الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣ تحت عنوان «فن التصوير». وفى رسالته إلى صاحب الروضة، أثنى عليه بشدة: «... فأنت يا عزيزى راسم أقدم غاو عرفته للآن وأول رجال الفن العاملين المجددين الساعين الباذلين النفس والنفيس فى ما يعود عليه بالفلاح وعلى الأمة بالرقى والنجاح»<sup>(٩٨)</sup>.

وفى حلقة الأولى، أكد أحمد زكى على أن التصوير «فن عظيم كبير له أصول يتحتم السير عليها ونواميس يجب مراعاتها». ودعا المصريين إلى الأخذ به والإفادة منه: «فهيأ يا أبناء النيل وأحفاد رعمسيس أعيّدوا مجدكم السابق بتعصيد الفنون والأخذ بناصرها. هيا



وخذوا بيد التصوير ذلك الفن الذى كان لأجدادنا الفضل الأسمى فى بروزه للعالم ورقبه...». وأرجع زكى تأخر المصريين فى مضمار التصوير الشمسى إلى: عدم وجود جمعيات وروابط فنية تُنير للهواة الطريق، كثرة ما يعترض البادئ من العقبات الفنية التى قد تضطره إلى ترك الاشتغال بالفن، توهم البعض بعدم جدوى الاشتغال بهذا الفن، المصروفات العظيمة التى يضطر الهواة إلى دفعها لأصحاب محال ومخازن التصوير الذى يُكدرهم أن يُشاهدوا جماعة أو جمعية تقوم بنصرة الفن لكلا تضع أرباحهم الكبيرة التى يجنوها من وراء جهل الناس بأسراره. لهذا كله، يدعو المشتغلين بفن التصوير الشمسى إلى الانضمام لرابطته آنفة الذكر ليؤكدوا أن «... بمصر شبيبة ناهضة وقوم يعملون إلى ما فيه خير بلادهم ورقى فنونهم ومعارفهم» (٩٩).

بمجرد نشر الحلقة الأولى من سلسلة «التصوير الشمسى والبدوى» لأحمد زكى، هاجمها بعنف أمين حمدى، الذى انتقل من أسوان إلى بنها وصار يحمل منذئذ لقب البنهاوى، وأسس «الرابطة الفنية المصرية للهائمين بفن التصوير الشمسى فى بلاد الشرق» ومقرها بنها. وقد برر انتقاداته لزكى بالآتى:

١ - انتحل اسم الرابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى بتغيير بسيط بأن استبدل كلمة الرابطة بالنهضة.

٢ - اقتبس «كثيراً جداً» من العبارات التى جاءت فيما سبق أن أذاعته الرابطة من مباحث الفن دون أن يوثق مصادرها.

٣ - تجاهل أمر الرابطة البنهاوية عندما نفى وجود جمعيات أو روابط فنية بمصر.

وأشار حمدى إلى ذبوع صيت رابطة آنفة الإشارة بقوله: «... لا يوجد فى بلاد الشرق كافة من يحملون مصورات من يجهل أمر الرابطة... وبها أكثر من خمسة آلاف عضو مراسل منهم مئات أعضاء عاملين». وكشف عن أن «أحمد أفندى زكى عامل تليفون

محطة القبارى» كان عضواً بها ثم انفصل عنها. ولذلك، طلب البنهاوى من السكندرى عدم انتحال اسم رابطته، وكذا، يجتهد فى أن «يتكر ما يكتبه ابتكاراً بدون إغارة على مباحث كتبها غيره» (١٠٠).

لم تقتصر رسالة البنهاوى على نقد السكندرى فقط، ولكنه استغلها فى الترويج لرابطته وإنتاجه. إذ تبرع بـ «٥٠٠» نسخة من كتاب «مباحث فن التصوير الشمسى» لقراء الجريدة. أكثر من هذا، عرض أمين حمدى على حسن راسم أن يكتب على «صفحات الروضة الزاهرة فصلاً عن هذا الفن ممتعة تُزرى بمقال الأدعياء». وفى حالة موافقته، سُرسل المقال الأول مرفقاً معه مسابقتين فئتين بين قراء الروضة جائزتهما ميداليتان الأولى ذهبية والثانية فضية. ورغم تقدير راسم لرسالة حمدى ونشرها والترحيب باستقبال مقالاته عن التصوير الشمسى، فإنه خشى أن تتحول الروضة إلى «ميدان لحرب شخصية أو سجل يسجل فيه الكاتب أعماله وأياديه فيزكى نفسه طارة ويطربها أخرى. وبذلك تصبح الرسائل بعيدة عن الغرض الأسمى المقصود». ويبدو أن راسم - صاحب رصيد الخبرة الطويل - استشعر خطورة أن تتحول جريدته إلى ساحة منازلة بين المعنيين بالتصوير الشمسى. ولذا، أعرب عن ترحيب «أنهر الروضة» بنشر ما يرد إليها من رسائل الفوتوغرافيين شريطة أن تبتعد عن «القدح والمدح». وناشد الجمعيات الفوتوغرافية أن تتضافر وتأخذ جميعاً بأسباب الرقى الحقيقى والفلاح المنشود كي يسيروا بهذا الفن سيراً جميلاً (١٠١).

ورغم نشر أحمد زكى حلقة الثانية التى حملت عنوان «متى تكون مصوراً» (١٠٢)، فإن صاحب الروضة قد أثر الابتعاد عن هذه المعارك حتى أنه أوقف سلاسله التعليمية والإرشادية. وتجدد الإشارة إلى أن معركة البنهاوى والسكندرى على صفحات الروضة الطنطاوية كانت امتداداً لذات المعركة التى اندلعت على صفحات «النيل المصور» القاهرية خلال شهرى فبراير ومارس ١٩٢٣ (١٠٣).



نخصص هذا الباب فى الإرشاد التقنى<sup>(١٠٤)</sup>. واتخذ نابض بيتاً شعرياً أقرضته «عدسة» شعراً له<sup>(١٠٥)</sup>:

والله لن أبصر مما بدا      غير وجوه زائها الحُسن

تفاعل جمهور التصوير الشمسى مع «نابض» و «لمحات مصوّته» كما يتضح من الرسائل التى وصلت إليه من القاهرة والإسكندرية وأسيوط والأقصر. ومن الأخيرة، بعث أمين محمد الأقصرى برسالة أثنى فيها على نابض لجهوده من أجل ترقية فن التصوير الشمسى «...الذى تقدم فيه الغربيون تقدماً عظيماً لم يتقدمه أحد مثلهم. فإنك لا تنظر إلى السائح الذى يؤم هذه البلاد إلا وتجد آلة التصوير لا تفارقه فى غدواته وروحاته (كالكييف) الذى لا تفارقه لعبة السجائر. كذلك أطفالهم بدلاً من أن ترى معهم لعبة قليلة الأهمية تجد آلات التصوير»<sup>(١٠٦)</sup>.

وبجانب نابض صاحب لمحات مصوّرة، ثمة «مصوّر» المختص بالمباحث الفنية العلمية الاستقرائية فى التصوير الشمسى، و «شعاع» المعنى بأحاديث سلبية، و «مصباح» المجيب على المسائل الفنية، و «مجهر» الناقد للصور من الناحيتين العملية والفنية مع ذكر أصول هذا الفرع وقواعده، و «يراع» جامع كلمات فى سبيل الفن يمتزج فيها الشعر والأدب بالفن، و «محرر» المنوط به أخبار الرابطة الفنية ووسائل التحرير والكتب الفنية التى تُصدرها الرابطة والمسابقات التى تجريها بين الهائمين وطلب الالتحاق بالرابطة وغير ذلك مما ليس له علاقة مباشرة بفنية التصوير الشمسى؛ أى النواحي الإدارية والإعلامية. ولمكاتبة هؤلاء الكتاب، تُعنون الرسائل كالاتى: حضرة المحترم أمين أفندى حمدى مؤلف مباحث فن التصوير الشمسى ومؤسس ورئيس الرابطة الفنية - للزميل (....) - بنها»<sup>(١٠٧)</sup>.



( ٢ )

التصوير الشمسي

فن التصوير الشمسي من الفنون الجميلة  
المفيد التي اهتمت بها الممالك الاوربية ايما  
اهتمام فهو نسبية للصغير كما ان صنعه مفيد  
بايدي الماهرين

ولقد انتشر التصوير الشمسي الآن  
انتشارا كبيرا وقل من الآلات والادوات  
فاصبح في مقدرة كل انسان تقريبا الاشتغال  
بهذا الفن الجليل

## مجلة المدرسة الخديوية

باب الفنون

عباس الازهرى

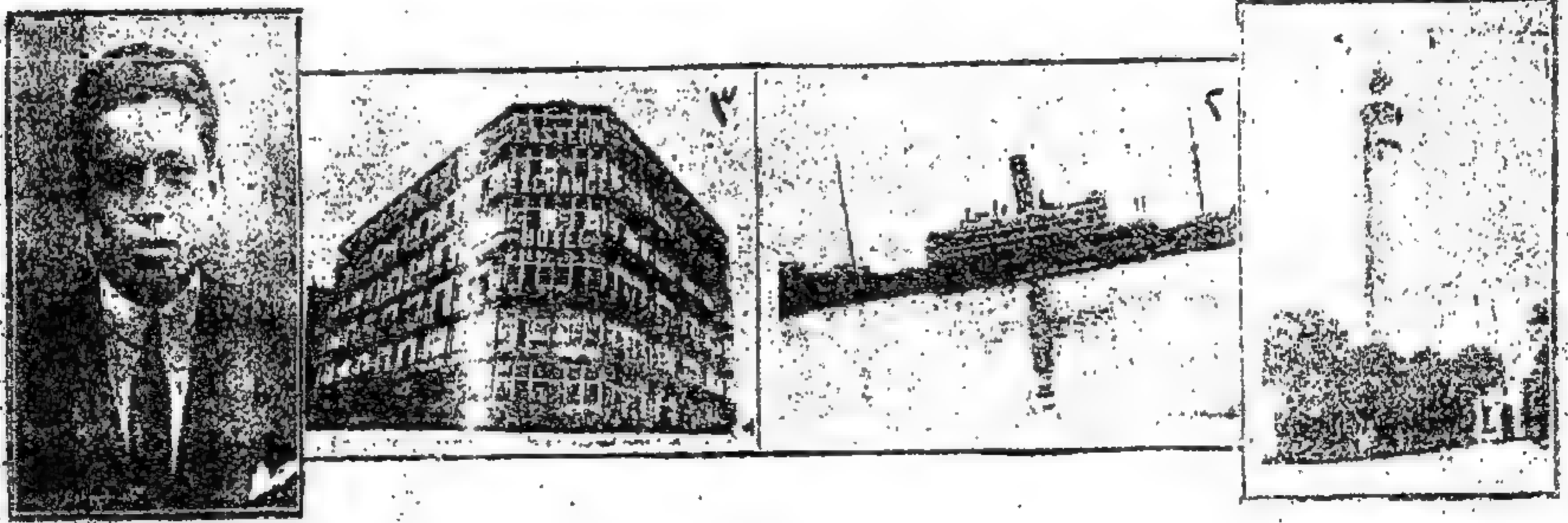
رابعه على - ورئيس الجمعية الفوتوغرافية

بالمدرسة

وفى خط متواز مع نشاط «الرابطة البنهاوية»، خصصت «مجلة المدرسة الخديوية» باباً ثابتاً لتعليم «التصوير الشمسي» اضطلع به عباس الازهرى الطالب بالسنة الرابعة علمى ورئيس الجمعية الفوتوغرافية بالمدرسة<sup>(١٠٨)</sup>. وافردت مجلة «المضمار» باباً خاصاً بـ «طرائف هواة التصوير الشمسي». وفى كل عدد، يعرض هذا الباب ما بين ٤-٦ صور تتناول غالبيتها العظمى مناظر مصرية طبيعية. وثمة مجموعة مشاهد سكندرية التقطتها عدسة محمد أفندى مختار إبراهيم بالمهندسخانة<sup>(١٠٩)</sup>. وثمة أخرى عن تنوعات بورسعيدية أخذها أمين أفندى حافظ صراف محافظة الإسماعيلية<sup>(١١٠)</sup>. وهناك تشكيلة قاهرية انتقاها محمد أفندى السعيد محمد عضو بالرابطة الفنية لهواة التصوير الشمسي بمصر وبالجمعيات الأوربية<sup>(١١١)</sup>. وتوجد تشكيلة قاهرية أخرى التقطها محمود أفندى رياض رئيس جمعية التصوير الشمسي بالمدرسة السعيدية<sup>(١١٢)</sup>.

للفهار يوم الجمعة ٢٧ أكتوبر سنة ١٩٢٢

## طرائف هواة التصوير الشمسي



(١) فانر بور سعيد (٢) البخرة كيتوشاو اليابانية تدخل ميناء بورسعيد (٣) لوكافة اينزل اكنشنيج ويسمىها بورسعيدون « البيت المبدئي »  
(٤) امين افندي حافظ انه هذه العور ومراف عاقلة الاسمايلية

للفهار يوم الجمعة ١٠ ديسمبر سنة ١٩٢٢

## طرائف هواة التصوير الشمسي



(١) طريق الاهرام  
(٢) محمد افندي مختار  
ارميم آخذ هذه الصور  
وهو من هواة التصوير  
والسباحة والوسيقى  
والسنا (٣) اشعة الشمس  
حول القناطر الخيرية (٤)  
غزال بحديقة الحيوانات  
بطنطا (٥) القناطر الخيرية

عند هذا الحد من الزخم، قفزت المعرفة الفوتوغرافية خطوة جد مهمة إثر هذه النهضة آنفة الوصف. إذ شهد سوق الكتاب المصرى خلال عامى ١٩٢٣-١٩٢٤ صدور عدد ليس بالقليل من الكتب الفوتوغرافية. فمنذ عام ١٩٢٣، انشغلت الرابطة الفنية البنهاوية فى إنجاز مؤلفات رئيسها أمين حمدى وهى: التصوير الشمسى إلى ما قبل الالتقاط، فترة الالتقاط لبلاد القطر المصرى<sup>(١١٣)</sup>، التصوير الشمسى: إظهار وطبع وتكبير الصور<sup>(١١٤)</sup>، ما هو التصوير الشمسى وكيف نصير من الهائمين به إن كنت من المشتغلين به<sup>(١١٥)</sup>، وأخيراً كتاب المصور المصرى، وهو عبارة عن دائرة معارف مصورة فى فن التصوير الشمسى، نُشرت أولاً على هيئة «ملازم متفرقة» ثم جُمعت فى كتاب، وترجع جذوره إلى أيام أن كان المؤلف مقيماً فى أسوان<sup>(١١٦)</sup>.

وبخلاف إنتاج أمين حمدى، أضاف عباس الهراوى-الخبير بعين شمس- إلى المكتبة الفوتوغرافية كتاباً عن «التصوير بالألوان» مع مطلع عام ١٩٢٤ «يُعلمك كيف تخرج الصور الفوتوغرافية ملونة بدون أصباغ»<sup>(١١٧)</sup>. كما أضاف رياض أفندى شحاتة - رائد التأليف الفوتوغرافى- كتاباً عن «التصوير والحفر» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢٤<sup>(١١٨)</sup>.

وحرى بالملاحظة أن الكتاب الفوتوغرافى كان يُباع غالباً بمعرفة مؤلفه وأحياناً لدى مؤسسات التصوير الشمسى مثل محلات دمار ومترى ومخازن الفوتوغرافية المصرية<sup>(١١٩)</sup>. وقد آتت المكتبة الفوتوغرافية بعض أكلها. ففى رسالة من سعيد عبده إلى جريدة «أبو الهول» يعترف فيها بفضل أمين حمدى وكتابه «التصوير الشمسى» على تعلمه هذه الحرفة. وبما جاء فى الرسالة: «كنتُ أنظر إلى فن التصوير نظرة الطامع فى شئ محبوب لا يستطيع الوصول إليه... لكن الأستاذ أمين أفندى حمدى بفضل ما أبدع... قد محّا من نفسى أثر هذا الظن الخاطئ وجعلنى وليس بينى وبين قطاف هذا الفن إلا شراء آلة التصوير ثم تتبعه فى كل ما يكتب...». وختم القارئ رسالته إلى أمين حمدى بعبارة تعكس مناخاً

فكرياً وسياسياً: «... وأسأل الله أن يجعل منه ومن أعضاء رابطته الفنية أبطالاً يُعيدون لمصر بهجة العصر القديم، عصر الجمال والفنون» (١٢٠)

وهكذا، يتضح مما سبق أن كل الخيوط قد تجمعت لتجعل من عام ١٩٢٤ علامة فارقة فى تاريخ التصوير الشمسى بمصر. فإذا كان هذا العام قد جسّد سياسياً الطموحات المصرية فى «وزارة الشعب» بكل خلفياتها ورهاناتها، فبالمثل، وفوتوغرافياً، اختزل هذا العام كل المجهود الفوتوغرافى. إذ شهد اصطباغ التصوير الشمسى بالطابع المصرى وتكريس الهوية القومية، زخم معرفى عبر الصحف والكتب، ظهور دولت رياض شحاتة كأول مصرية تحترف التصوير (١٢١)، تأصيل الجمعيات الفوتوغرافية فى المدارس (التدريبية، السعيدية... إلخ)، انتشار الجمعيات الفوتوغرافية على مستويات شعبية مثل جمعية المسلة الفنية لغواة التصوير (١٢٢)، النشاط الملحوظ والمتوهج للجمعيات الرائدة التى استقطبت هواة التصوير من شتى المجالات. فمثلاً، ضمت الرابطة الفنية البنهاوية إلى صفوفها أحمد أفندى إبراهيم حجازى - من كبار أعيان الصاغة - الذى يدين له تاريخ التصوير الشمسى المصرى بالفضل. إذ أنه مؤسس ومدير أول مجلة مصرية متخصصة فى التصوير الشمسى.

رغم أن دليل الدوريات بدار الكتب المصرية يُسجل أن مجلة «التصوير الشمسى»، ورقمها ٧٨١، قد توالى صدورهما منذ أغسطس حتى ديسمبر ١٩٢٤، فإننا لم نعثر بالكاد، والكاد، إلا على العديدين الأولين منها فقط. فقد صدر أولهما يوم الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، وصدر ثانيهما يوم الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤. ومن دراسة هذين العديدين، نستطيع تكوين صورة عامة عن كيفية إنشاء هذه المجلة والدوافع إليها وتوجهاتها وسياساتها التحريرية وخطوطها العريضة.

تُمثل مجلة «التصوير الشمسى» لسان حال الرابطة الفنية المصرية، وهى مجلة علمية فنية مصوّرة أسبوعية، ولكنها صدرت فعلياً مرتين فقط كل شهر. وقد أسسها وتولى إدارتها الصائغ أحمد حجازى عضو الرابطة الفنية آنف الذكر واتخذ مقرها بشارع المقاصيص فى الصاغة بالقاهرة. وقد شكلت شعارها بأكمله من مفردات الحضارة المصرية القديمة: أبو



الهول، الأهرامات، معبد... إلخ. ووضعت «الصندوق المظلم» أعلى يمين الشعار ووضعت عدسة آلة التصوير فى أعلى يسار الشعار (١٢٣). ويعكس هذا الشعار دور مصر القديمة فى فن التصوير من ناحية، وموقع آثارها المحورى على الخريطة الفوتوغرافية الحديثة من ناحية ثانية، وانبثاق التيار الفرعونى فى المشهد الفكرى المصرى من ناحية ثالثة.

وقد حمل الغلاف الأمامى للعدد الأول صورة الشاعر والأديب والمصور أمين حمدى مؤسس ورئيس الرابطة الفنية، ووقتها انتقل من بنها للعمل والإقامة فى أسبوط. وعلى نحو ما سبق بيانه، قام هذا الرجل بدور تعليمى وتشقيفى فاعل فى ميدان تقنيات التصوير الشمسى سواء من خلال مقالاته الصحفية المسلسلة أو من خلال مؤلفاته المتعددة. علاوة على دوره الرائد فى تعريب المصطلحات الفنية المختصة بالتصوير الشمسى. وفى دياجى العدد الأول، صدرها أحمد حجازى بالشعار الذى رفعه دوماً أمين حمدى وهو: «سأوالى سعى إلى أن تصبح المصورة أحب إلى المصرى من سيكارتة والزم إليه من مظلمته أسوة بالأمم الغربية التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل» (١٢٤).

تكشف افتتاحية العدد الأول من جملة قضايا جد مهمة مرتبطة بوضعية التصوير الشمسى. فمن منظور دينى، تتجلى لغة الخطاب إلى الجماهير منذ السطور الأولى: «لك الحمد يا من صورّت الإنسان فأحكمت تصويره وعلمته ما لم يكن يعلم...». ومن منظور تقنى، تُبلور الافتتاحية مكانة مصر بعامة فى النسق الفوتوغرافى: «... هذا ميدان سباق لسنا من فرسانه. ومتجع لحاق لسنا من أهوانه. ولكننا من رواده وقصاده على ما بنا من ضعف. ندخل تلك الحلبة». ومن منظور صحفى، يتضح عدم وجود أية صحيفة متخصصة فى مجال التصوير الشمسى مما حدا بأحمد حجازى إلى «سلوك هذا السبيل الوعر» لإصدار هذه المجلة «بأذلاً فى سبيل نشرها كل مرتخص وغال». ومن منظور سياسى، تُميط الافتتاحية اللثام عن المناخ الذى جسده وزارة سعد زغلول وتدابيراته: «غير أننا لا ننسى عطف وزارة الشعب وتعظيمها للفنون الجميلة وإقامة لجنة خاصة للنظر فى ترقية الفنون... حتى تنهض بالفنون إلى المستوى اللائق بها فتبحث بالبعوث وتأتى بالفنيين من ربوع العلم لتصبح مصر كعبة القصاد ولجعة الرواد وما ذلك على همة العاملين بعزيز» (١٢٥).

اعتمدت المجلة على أعضاء الرابطة الفنية فى تزويدها بالمادة التحريرية والمصورة. فيكتب أمين حمدى عن «أنواع المصوّرات»، ويكتب مصباح ومصّور على الأسئلة الفنية، ويكتب براع كلمات فى سبيل الفن<sup>(١٢٦)</sup>. وتنشر المجلة فى كل عدد صورة على نصف صفحة أو ربع صفحة لأحد أبناء الرابطة مع مقال باسم صاحب الصورة يتناول فيه رؤيته للتصوير الشمسى وعلاقته به قبل دخول الرابطة وبعده. وفى العدد الأول، كان ضيف المجلة لطيف أفندى نجيب عضو الرابطة وموظف بمصلحة التلغراف. وقد استهل مقاله بعبارة: «التصوير هو الجمال، والجمال هو النبوغ، وما أجمل النبوغ فى التصوير». ويلخص فى آخر المقال انطباعه عن التصوير الشمسى بقوله: «... أصبحت المصوّرة أحب إلى من سيكارتى والزم من مظلتي. فكم من مناظر جميلة أنستنى ما يحيط بى من مرارة الحياة وكم من تأملات فى جمال الطبيعة التقطتها بمصوّرتى فمنعت عنى أكداراً وأحزاناً». وأخيراً فإن آلة التصوير بالنسبة إليه: «تُجسم الخيال - وتُحرك الجماد - وتقرب الآمال - تلك هى المصوّرة فحسب»<sup>(١٢٧)</sup>. وفى العدد الثانى، حل ضيفاً على المجلة حسن أفندى محمد يوسف عضو الرابطة والموظف بقلم طرود البوستة بالإسكندرية. وحسبما أورد فى مقالته: «مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم، وهى أول بلد هبط فيه وحى الحضارة والمدنية، فاقنيس الغريون قسطاً وافراً من علومها وحضارتها حتى بلغوا شأواً عظيماً من الرقى والتقدم وأصبحنا... دونهم علماء وأقلهم حضارة ورتياً. وصرنا على هذه الحالة إلى أن بعث الله لنا... شبان اليوم الذين هم عمود المستقبل، فقاموا بتأسيس ما انهدم من مجد تليد وأخذوا فى استنهاض الهمم لتشييد حضارتنا السابقة...»<sup>(١٢٨)</sup>.

وتحت عنوان «معرض الصور: أحاسن المحاسن مما صوره أعضاء الرابطة الفنية»، تنشر المجلة نماذج من الإنتاج الفوتوغرافى لأبناء الرابطة<sup>(١٢٩)</sup>. وفى العدد الثانى، أعلنت المجلة عن «المسابقة الفنية الأولى فى التصوير الشمسى» وجوائزها عشرين جائزة ثمينة: ميدالية ذهبية، ميدالية فضية، أموال، اشتراك مجانى لمدة عام أو نصف عام فى المجلة. ويتلخص موضوع المسابقة فى إرسال الشخص بأحسن صورة صورها لآى منظر طبيعى من أى حجم

إلى إدارة المجلة. وسيقوم أمين حمدي - رئيس الرابطة - بفحص الصور «وسيكون حكمه في هذه المسابقة حكماً نهائياً». وسوف تُنشر نتيجة المسابقة في العدد السابع، وتُنشر الصور الفائزة في العدد الثامن، وتُنشر صور الفائزين في العدد التاسع، وتُنشر أحسن الصور التي لم تنل جوائز في العدد العاشر (١٢٠). ورغم الهدف التسويقي لهذه المسابقة، فإننا لم نقف على مدى تفاعل الجمهور معها ومدى صدقها وجديتها. إذ أننا لم نعثر إلا على العديدين الأولين فقط اللذين نشرناهما في الملحق الرابع .

وهكذا، إذا كان عام ١٩٢٤ قد شهد عدة تجليات على درب تفعيل دور المصريين في صناعة التصوير الشمسي، فثمة سؤال يطرح نفسه بعد مرور «٨٥» عاماً على اختراع التصوير ودخوله إلى مصر: ما الذي التقطه المصورون؟ وكيف التقطوه؟ ولماذا؟ يجيب الفصل الأخير .

## الهوامش

- (١) أحمد رفعت : «معجزة هذا المصير الأنور أو التلغراف المصور» ، الراية العثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧ ، ص ٧٦ .
- (٢) المقتطف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٩٧ .
- (٣) التلغرافات الجديدة : ٢٠ يونيو ١٨٩٩ ، ص ٢ : *Perez: Op.Cit., PP. 189 - 190.*
- (٤) «كتب الأطفال» ، مجلة الشؤون الاجتماعية ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ ، ص ٩١ .
- (٥) نفسه : ص ص ٩١ - ٩٢ .
- (٦) نفسه : ص ٩٢ .
- (٧) الهلال : السنة الحادية والثلاثون ، الجزء السابع ، أول أبريل ١٩٢٣ ، ص ص ٧٣٠ - ٧٣١ .
- (٨) النار : المجلد العشرون ، الجزء السادس ، ص ٢٧٤ .
- (٩) المقتطف : السنة السادسة عشرة ، الجزء الرابع ، ١ يناير ١٨٩٢ ، ص ٢٧٥ .
- (١٠) أحمد رفعت : المصير السابق ، ص ٧٦ .
- (١١) سهيل الملاذى : «الصحافة الشامية في مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونيو ٢٠٠٧ ، سورية ، ص ص ١١٨ - ١١٩ .
- (١٢) اللطائف المصورة : ٢٩ مايو ١٩١٦ ، ص ٦ ، ٧ ، ١٢ .
- (١٣) نفسه : ١١ سبتمبر ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (١٤) النيل : عدد ٨٥ ، السبت ١٨ فبراير ١٩٢٢ ، ص ١٠٥ .
- (١٥) نفسه : ٢٥ مارس ١٩٢٢ ، ص ١٨١ .
- (١٦) النير : ٦ نوفمبر ١٨٩٧ ، ص ٢٤ .
- (١٧) اللطائف المصورة : ١١ سبتمبر ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (١٨) النيل المصور : ١٧ أبريل ١٩٢٤ ، ص ١٦ .
- (١٩) مجلة الشباب : السنة الأولى ، الجزء الخامس عشر ، ١٦ يونيو ١٩١٦ ، ص ٦٦١ ، ٦٦٦ - ٦٦٧ .
- (٢٠) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٣ ، ٨ يناير ١٩٢٢ ، ص ١٠٧٦ .
- (٢١) الفلاح : عدد ٤١ ، ٢٠ ديسمبر ١٨٨٦ ، ص ٣ .
- (٢٢) النيل المصور : عدد ٦٢ ، السبت ١٨ مارس ١٩٢٢ ، ص ١٦٥ .
- (٢٣) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٨١ .
- (٢٤) الرشيد : عدد ١٧ ، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٠ ، ص ١٧ .
- (٢٥) اللطائف المصورة : ٢٨ أغسطس ١٩١٦ ، ص ٢ .
- (٢٦) مجلة السيدات : السنة الثالثة ، الجزء الثاني عشر ، أكتوبر ١٩٢٢ ، ص ٧٢٠ .



- (٢٧) المقتطف: السنة الثانية، الجزء الرابع، ١٨٧٩، ص ١٠٧.
- (٢٨) نفسه: السنة الثامنة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٤، ص ص ٤١٥-٤١٦.
- (٢٩) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥، ص ص ٢٩٧-٢٩٨.
- (٣٠) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، يولية ١٨٨٤، ص ص ٦١٤-٦١٥.
- (٣١) نفسه: السنة الرابعة والعشرون، الجزء السادس، ١ يونية ١٩٠٠، ص ص ٥٣٠-٥٣١.
- (٣٢) نفسه: السنة الثالثة والعشرون، الجزء الأول، ١ يناير ١٨٩٩، ص ٨.
- (٣٣) نفسه: السنة الثامنة، الجزء الثالث، ديسمبر ١٨٨٣، ص ص ١٥٦-١٥٧.
- (٣٤) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الثامن، مايو ١٨٨٥، ص ص ٤٩١-٤٩٢.
- (٣٥) نفسه: السنة السادسة عشرة، الجزء السابع، ١ أبريل ١٨٩٢، ص ص ٤٩٣-٤٩٥؛ الجزء التاسع، ١ يونية ١٨٩٢، ص ٦٤٥؛ السنة الحادية والعشرون، الجزء السادس، ١ يونية ١٨٩٧، ص ص ٣١٣-٣١٤؛ السنة الثامنة والعشرون، الجزء الأول، يناير ١٩٠٣، ص ص ٨٩-٩٠.
- (٣٦) نفسه: السنة الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ السنة الثانية والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.
- (٣٧) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، نوفمبر ١٨٨٣، ص ١٢٨.
- (٣٨) القتي: السنة الأولى، الجزء الخامس، أول يناير ١٨٩٣، ص ص ١٧٩-١٨٢؛ الجزء السابع، أول مارس ١٨٩٣، ص ص ٢٥١-٢٥٤.
- شرح حسن أفندي راسم حجازي في «المقتطف» عام ١٨٩٧، ووتسها انتقل إلى شين الكوم، طريقة استخراج صور فوتوغرافية على المنسوجات الحريرية.
- المقتطف: السنة الحادية والعشرون، الجزء الرابع، ١١ أبريل ١٨٩٧، ص ٤٥٥.
- (٣٩) سمير الشبان: السنة الأولى، عدد ٨، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ١٣٣-١٣٤.
- (٤٠) الوطنية: عدد ٤٠، الخميس ٢٩ فبراير ١٩١٢، ص ١١.
- الرقيب: عدد ٥٠، الجمعة ١٠ مايو ١٩١٢، ص ٢.
- (٤١) الرقيب: عدد ٢٧، السبت ١٣ أبريل ١٩١٢، ص ٢.
- (٤٢) الوطنية: المصدر السابق.
- (٤٣) فتاة الشرق: السنة الرابعة، الجزء الرابع، يناير ١٩١٠، ص ١٩٠؛ الاتحاد المصري: عدد ٢٩٤٠، الأحد ٢٣ يناير ١٩١٠، ص ٢.
- (٤٤) الرقيب: ٣١ يناير ١٩١٣، ص ٢.
- (٤٥) مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي: العدد الأول، مايو ١٩١٣، ص ص ١ - ٣.
- (٤٦) نفسه: ص ص ١ - ٢.
- (٤٧) نفسه: ص ص ٢٨ - ٤٠.

- (٤٨) نفسه : العدد الثاني ، يونية ١٩١٣ ، ص ص ٦٥ - ٦٩ ، ٧٢ - ٨٠ .
- (٤٩) النيل المصور : عدد ١٤٧ ، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ١٨ : ١٣ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ٦ .
- (٥٠) الدليل العام للقطر المصري والخارج ، الشركة المصرية للمطبوعات والإعلانات ، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ، ١٩٢٧ ، ص ٦٦١ .
- (٥١) النجاح : عدد ٨ ، الأحد ٢٠ مايو ١٩١٧ ، ص ١٦ .
- (٥٢) روضة البحرين : عدد ١٤٥ ، الخميس ٤ يناير ١٩٢٢ ، ص ٢ .
- (٥٣) النيل المصور : عدد ١٤٧ ، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ٢٣ .
- (٥٤) النيل : عدد ١٨ ، السبت ١٤ مايو ١٩٢١ ، ص ١٤ .
- (٥٥) أبو الهول : عدد ١٦٤ ، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣ ، ص ٣ .
- (٥٦) السيف : عدد ٤٧٦ ، الأحد ٢٣ مارس ١٩٢٤ ، ص ٤ .
- (٥٧) مجلة الروايات المصورة : عدد ١٦ ، الأحد ١١ سبتمبر ١٩٢١ ، ص ٥٢٢ .
- (٥٨) النيل المصور : عدد ١٦٢ ، الخميس ٢١ فبراير ١٩٢٤ ، ص ١٩ .
- (٥٩) التجارة : عدد ٤٥ ، الأحد ٣ مارس ١٩١٨ ، ص ٦ .
- (٦٠) الصباح : عدد ٤٦ ، الجمعة ٨ يونية ١٩٢٣ ، ص ٤ .
- (٦١) عاصمة الشرق : عدد ٣٢ ، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٦ ، ص ٤ .
- (٦٢) أبو الهول : عدد ١٨٤ ، ١٣ مايو ١٩٢٤ ، ص ٢ .
- (٦٣) مجلة النهضة النسائية : عدد ٤ ، نوفمبر ١٩٢١ ، ص ١١٠ .
- (٦٤) الأفكار : ٢٨ يونية ١٩٢٢ ، ص ٢ .
- (٦٥) كانت قيمة دمت الكارت بوسنال خمسين قرشاً .
- النيل : عدد ١٨ ، السبت ١٤ مايو ١٩٢١ ، ص ١٤ .
- (٦٦) مجلة النهضة النسائية : السنة الأولى ، العدد الرابع ، نوفمبر ١٩٢١ ، ص ص ١١٠ - ١١١ .
- (٦٧) النيل : عدد ٣٢ ، السبت ٢٠ أغسطس ١٩٢١ ، ص ١١ .
- (٦٨) نفسه : عدد ٢٣ ، ١٨ يونية ١٩٢١ ، ص ٤ .
- (٦٩) النيل المصور : عدد ١٠٣ ، السبت ٦ يناير ١٩٢٣ .
- (٧٠) تكلفة أجرة الإعلان في «النيل» من الستيمتر الواحد المربع قرش صاغ مصري عن المرة الواحدة .
- النيل المصور : ٢٤ مارس ١٩٢٣ ، ص ١٨ .
- (٧١) المحاسن المصورة : عدد ١١ ، ٢ أبريل ١٩٢٣ ، الغلاف .
- (٧٢) النشرة الاقتصادية المصرية : عدد ٣٩ ، الأحد ٢ مارس ١٩٢١ ، ص ص ١٣٤٦ - ١٣٤٧ .
- (٧٣) نفسه : عدد ٤١ ، الأحد ٣ أبريل ١٩٢١ ، ص ص ١٤٠٧ - ١٤٠٨ .
- (٧٤) نفسه : عدد ٤٢ ، الأحد ١٠ أبريل ١٩٢١ ، ص ١٤٣٣ .

- (٧٥) نفسه: عدد ٤٥، الأحد ٢٥ أبريل ١٩٢١، ص ١٤٩٠.
- (٧٦) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونيو ١٩٢١، ص ص ١٦٦٣-١٦٦٤.
- (٧٧) نفسه: عدد ٥٢، الأحد ٢٦ يونيو ١٩٢١، ص ٣٨.
- (٧٨) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونيو ١٩٢١، ص ١٦٦٤.
- (٧٩) مجلة الروايات المصورة: عدد ١١، الأحد ٧ أغسطس ١٩٢١، ص ٣٤٩.
- (٨٠) نفسه: ص ص ٣٤٩-٣٥٠.
- (٨١) نفسه: عدد ١٢، الأحد ١٤ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٣٩٣-٣٩٠.
- (٨٢) نفسه: عدد ١٣، الأحد ٢١ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٤٢٢-٤٢٠.
- (٨٣) نفسه: عدد ١٤، الأحد ٢٨ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٤٥٣-٤٥١.
- (٨٤) نفسه: عدد ١٨، الأحد ٢٥ سبتمبر ١٩٢١، ص ص ٥٨١-٥٧٦.
- (٨٥) نفسه: عدد ٢١، الأحد ١٦ أكتوبر ١٩٢١، ص ص ٦٧٩-٦٧٦.
- (٨٦) نفسه: عدد ٢٤، الأحد ٦ نوفمبر ١٩٢١، ص ٧٨٩.
- (٨٧) نفسه: عدد ٢٧، الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، ص ٨٨٣.
- (٨٨) نفسه: عدد ٣٤، الأحد ١٥ يناير ١٩٢٢، ص ١١٠٧.
- (٨٩) روضة البحرين: عدد ١١٥، الثلاثاء ١٨ أبريل ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩٠) نفسه: عدد ١١٦، الثلاثاء ٢٥ أبريل ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩١) نفسه: عدد ١٢١، الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢، ص ٢.
- (٩٢) نفسه: عدد ١٢٩، الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٣) نفسه: عدد ١٣٠، الخميس ١٤ سبتمبر ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٤) نفسه: عدد ١٣١، الخميس ٢١ سبتمبر ١٩٢٢، ص ٣.
- (٩٥) نفسه: عدد ١٥٦، الإثنين ١٩ نوفمبر ١٩٢٢، ص ١٣؛ عدد ١٥٧، الخميس ٥ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (٩٦) نفسه: عدد ١٥٣، الخميس ٨ مارس ١٩٢٣، ص ٢.
- (٩٧) لمزيد من التفاصيل حول هذه الرابطة:
- النيل: عدد ١٠١، ٢٣ ديسمبر ١٩٢٢، ص ٩٥٣.
- (٩٨) روضة البحرين: عدد ١٥٨، الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣، ص ٤.
- (٩٩) نفسه .
- (١٠٠) نفسه: عدد ١٦٠، الخميس ٣ مايو ١٩٢٣، ص ٤.
- (١٠١) نفسه .
- (١٠٢) نفسه: عدد ١٥٩، الخميس ٢٦ أبريل ١٩٢٣، ص ٤ .
- (١٠٣) النيل المصور: ٣ فبراير ١٩٢٣، ص ٧؛ ٢٤ مارس ١٩٢٣، ص ص ١٤-١٥.

- (١٠٤) أبو الهول: عدد ١٣٢، الثلاثاء ١٥ مايو ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٠٥) نفسه: عدد ١٣٣، الثلاثاء ٢٢ مايو ١٩٢٣، ص ٢.
- (١٠٦) نفسه: عدد ١٣٥، الثلاثاء ٥ يونية ١٩٢٣، ص ٢.
- (١٠٧) أبو الهول: عدد ١٣٦، الثلاثاء ١٢ يونية ١٩٢٣، ص ٣؛  
الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونية ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٠٨) مجلة للترسة الخديوية: ١٦ مايو ١٩٢٢، ص ص ٣٤-٣٧.
- (١٠٩) المضمار: الجمعة ٢٠ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٨٤٢.
- (١١٠) نفسه: الجمعة ٢٧ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٢١.
- (١١١) نفسه: الجمعة ١٠ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٦٢.
- (١١٢) نفسه: الجمعة ١٧ نوفمبر ١٩٢٢، ص ٦٧.
- (١١٣) الصباح: عدد ٥٠ الجمعة ٦ يولية ١٩٢٣، ص ١؛ عدد ٥٢، الجمعة ٢٠ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (١١٤) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص ١.
- (١١٥) الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونية ١٩٢٣، ص ١.
- (١١٦) شمس الكمال: عدد ٤، السبت ١٧ يونية ١٩٢٣، ص ٤؛ أبو الهول: عدد ١٣٩، الثلاثاء ٣ يولية ١٩٢٣، ص ٣؛  
الصباح: الجمعة ١٣ يولية ١٩٢٣، ص ٤.
- (١١٧) السيف: عدد ٤٧٢، الأحد ٢٤ فبراير ١٩٢٤، ص ٢.
- (١١٨) النيل المصور: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص ١٧.
- (١١٩) المصور: ١٥ يناير ١٩٢٥، ص ١٧؛ ٤ يونية ١٩٢٥، ص ٢١.
- (١٢٠) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص ٣.
- (١٢١) النيل المصور: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص ١٧.
- (١٢٢) نفسه: عدد ١٩٩، الخميس ٦ نوفمبر ١٩٢٤، ص ٥.
- (١٢٣) التصوير الشمسى: عدد ١، الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، الغلاف الأمامى.
- (١٢٤) نفسه: عدد ١، الغلاف و ص ١.
- (١٢٥) نفسه: عدد ١، ص ١.
- (١٢٦) نفسه: ص ٤، ١٠-١٢؛ عدد ٢، الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤، ص ١، ٣-٥.
- (١٢٧) نفسه: عدد ١، ص ٣.
- (١٢٨) نفسه: عدد ٢، ص ٨.
- (١٢٩) نفسه: عدد ١، ص ص ٦-٧؛ عدد ٢، ص ص ٦-٧.
- (١٣٠) نفسه: عدد ٢، ص ١٢.





## الفصل الخامس

### مصر المصنّورة



## الفصل الخامس

### مصر المصوّرة

ثمة صعوبات جد شائكة قد واجهت الرعيل الأول من المصوّرين مثل : الثغرات التقنية الناجمة عن عدم وجود رصيد خبرة فى التعامل مع آلة تصوير داجير ، صعوبة نقل متطلبات التصوير من أوربا إلى مصر والتحرك بها داخل المدن المصرية ، افتقار مصر إلى المواد الكيميائية اللازمة للتصوير ، المشاكل الناتجة عن التقلبات الجوية لاسيما ارتفاع درجة الحرارة الذى يُفسد المحاليل والأثرية التى تُفسد العدسات وتُشوّه المناظر المأخوذة ، علاوة على سلوكيات الأهالى وردود فعلهم إزاء التصوير وآلته . ورغم هذه الصعوبات جميعاً ، نجح الرعيل الأول فى تجاوزها بجهودهم الفردية ومحاولاتهم المتكررة . وبفضل مثابرتهم ، وتواصل الأجيال ، أضحت التراث التصويرى لمصر ثرياً ومتنوعاً .

### فراى وجماعات

فى ٧ نوفمبر ١٨٣٩ ، التقطت آلة داجير بالإسكندرية أول صورة فى القارة الإفريقية وفى الشرق الأدنى بأكمله لوالى مصر محمد على باشا بواسطة فردريك جوبيل فيسكه وهوراس فيرنيه . ويُدون جوبيل فيسكه فى أحد مؤلفاته سير المنظر الأول الذى التقط على أرض مصر بقوله : « ... وجه محمد على مشحون بالاهتمام ، عيناه تكشفان - على الرغم منه - حالة من الاضطراب ازدادت عندما غرقت الغرفة فى الظلام استعداداً لوضع الألواح فوق الزئبق ، خيم صمت مقلق ومخيف علينا . لم يجرؤ أحد منا على الحركة أبداً ، وأخيراً انكسرت حدة السكون باشتعال عود ثقاب أضواء الأوجه البرونزية الشاحصة ، وكان محمد على الواقف قرب آلة التصوير يقفز ويقطب حاجبيه ويسعل ... وقد تحول نفاذ صبر الوالى إلى تعبير محجب للاستغراب والإعجاب . صاح : هذا من عمل الشيطان . ثم استدار على عقبيه وهو ما يزال ممسكاً بمقبض سيفه الذى لم يتخل عنه ولو للحظة ، وكأنه يخشى مؤامرة أو تأثيراً غامضاً ... وأسرع مغادراً الغرفة دون تردد » (١) .





وهكذا ، كان بورتريه محمد علي أول منتج فوتوغرافي لآلة داجير في مصر وإفريقيا والعالم العربي والشرق الأدنى . ولاغرو أن كانت فرنسا ، تحديداً ، صاحبة هذه المبادرة . ففى ذلك الوقت ، كانت أوروبا ، عدا فرنسا ، متحدة مع الدولة العثمانية ضد باشا مصر . وإذا كان محمد علي أبا المتصوّرين بآلة داجير ، فقد كان ابنه سعيد باشا ( ١٨٥٤ - ١٨٦٣ ) أول حاكم مصرى تُؤخذ صورته بتقنية اللصق على الزجاج . وبذا ، أصبحت بورتريهات حكام مصر على قمة الإنتاج الفوتوغرافي بدءاً من مؤسس الأسرة العلوية وحتى الملك فؤاد الأول . على سبيل المثال ، قام المصوّر لوجراى بتصوير سعيد أثناء عودته من الحج عام ١٨٦١ . ومنذ عام ١٨٦٥ ، أصبح المصوّر الخاص لإسماعيل ( ١٨٦٣ - ١٨٧٩ ) (٢) .

كما التقط المصور موسكوناس صورة الخديو توفيق ( ١٨٧٩ - ١٨٩٢ ) لتعليقها فى غرفة الجمعية الجغرافية المصرية (٣) .

وبجانب الحكام ، تبوأ بورترهات الأمراء والأميرات المكانة الثانية . فمثلاً ، أنتج لو جراى بين عامى ١٨٦٧ - ١٨٦٨ البوماً مكوناً من « ٥٠ » صورة تحت عنوان « رحلة فى صعيد مصر » يوثق به رحلة أبناء إسماعيل إلى الصعيد وقتذاك . وقام المصور إرميه دبزيه بتصوير الأميرة نفيدة ابنة إسماعيل مرتدية ثوب زفافها عام ١٨٧٣ . وفى عام ١٨٩١ ، يوثق آل عبد الله فوتوغرافياً رحلة الأميرات إلى الصعيد . وأخيراً ، تأنى بورترهات كبار الموظفين والأعيان والنخبة لتشغل المكانة الثالثة (٤) .

ومهما يكن من أمر ، لا يعنى اهتمام المصورين بالصورة الشخصية للحكام وذويهم والأعيان والنخبة تدشين ظاهرة « التخصص » فى عالم التصوير . إذ أن مصر لم تعرف عموماً هذه الظاهرة ، بل نجد بالأحرى مصورين يلتقطون ما يحلو لهم أو ما يتيسر لهم أحياناً أو ما يكلفون به غالباً . ورغم ذلك ، ثمة قلة من المصورين أضفوا على نشاطهم الفوتوغرافى سمة من التخصص . فمثلاً ، منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر ، أعلنت « فوتوغرافية فينوس » لصاحبها الخواجة كحيل وشركاء عن وجود فرع لديها «مخصوص لتصوير الأعمال الصناعية مثل أعمال المقاولين والمهندسين وغيرهم » (٥) . وفى سبعينيات القرن التاسع عشر ، تخصص الألماني لوهس *Lohse* بصوره النصفية فى الإسكندرية ، وكذا ، المصور الإيطالى ماركيز *Marques* إبان ثمانينيات القرن فى منطقة بحرى بالشفر (٦) .

فى هذا الإطار، جاب المصورون مصر من الإسكندرية إلى أسوان بحثاً عن تقديم «المشهد الأكثر اكتمالاً» لاسيما تفاصيل مشاهد الحياة المحلية العديدة للواقع المصرى . وفى هذا الصدد ، جدير بالتسجيل مغامرة المصور الدبلوماسى الألماني فليلهم فون هيرفورد *Herford* (١٨١٤ - ١٨٦٦) . ففى أثناء عمله بالقنصلية الألمانية بالقاهرة ، التقط بعض المناظر المشيرة للصحراء المصرية من فوق قمة الهرم الأكبر . وربما يكون أول مصور فى التاريخ يحمل معداته الثقيلة إلى مثل هذا الارتفاع بغية التقاط صور من نقطة شاهقة الارتفاع كهذه (٧) .

وبمرور الوقت ، تمكن المصوّرون من التقاط جوانب عديدة من مفردات الحياة المحلية لاسيما عالم الحرف بزخمه وجاذبيته وفلكلوريته . وتُعد الصور الخاصة بالحرف الصغيرة مصدراً وثائقياً للاطلاع على آليات الطبقة الدنيا والعوام فى ممارسة أعمالهم علاوة على أنماط حياتهم . وفضلاً عن الحرف ، أضحت الصور الطوبوغرافية مهمة جداً بسبب تأثيرها القوي على الرسامين المستشرقين (٨) .

أيضاً ، انجذب المصوّرون إلى أروع المناظر الريفية ، الأحياء الشعبية فى المدن الكبرى لاسيما الإسكندرية ، القصور الفخمة ، أعراق ومشاهد شعبية . وفى هذا المضمار ، اشتهر خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر المصوّرون الفرنسيون من أمثال هنرى بيشارد وإميل بيشارد ، والأرمنى باسكال صباح ، والمالطى أنطون شرانز Anton Schranz ، والأمريكى كلاين Clain وغيرهم (٩) .

### الزواج الأبدى

بيد أن الآثار المصرية القديمة كانت بمثابة القطب الأكبر الجاذب للمصوّرين وآلاتهم حتى أن القائمين على هذه الصناعة قد طوّروا من تقنياتها لتُلبى الاحتياجات اللازمة لإنجاز منتج فوتوغرافى رفيع المستوى . ورغم أن المحاولات الأولية لتصوير قلعة محمد على وأبى الهول والأهرامات قد باءت بالفشل ، فإن المحاولات المتكررة لتصويرها قد حققت نجاحات ملموسة خصوصاً معابد فيلة وأبى سمبل . وثمة تقنيات قد اُبتكرت خصيصاً لتناسب ظروف الآثار المصرية . فمثلاً ، ابتكر لورويور عدسة قادرة على امتصاص الضوء الأبيض دون تحليله بدلاً من استخدام آلة ذات عدسات مركبة من أجل التقاط صور الآثار (١٠) .

أكثر من هذا ، وظّف بعض المصوّرين «الآثار المصرية» بمثابة أدوات فوتوغرافية . وفى هذا الخصوص ، نذكر المصوّر الألماني هرمان فوجل Herman Vogel (١٨٣٤ - ١٨٩٨) الذى جاء إلى مصر فى عام ١٨٦٨ لتصوير النقوش القديمة الموجودة على جدران المعابد والمقابر المصرية . وكان فخوراً بأنه أول شخص بعد آلاف السنين من مراسم الدفن يستخدم مقبرة الملكة تى ك «غرفة مظلمة» للتصوير الشمسى . ومن أجل تصوير الأباريز العالية فى المعابد ، وقف فوجل على سقالات وثبت آلة التصوير على حوامل طولها «١٢» قدماً (١١) .



وجدير بالتسجيل أن ثمة بعثات علمية أوروبية جاءت إلى مصر بغية التوثيق البصرى للعلوم المختلفة . فمن فرنسا ، جاء المحرر الصحفى والكاتب الفرنسى جون أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) إلى مصر فى عام ١٨٤٤ برفقة الخطاط بول دوران لمراجعة دقة البيانات التى انتهى إليها عالم المصريات جون فرانسوا شامليون . وفى نوفمبر ١٨٦٤ ، جاء عالم الفلك الإنجليزى شارل سميث *Charles Smyth* (١٨١٩ - ١٩٠٠) إلى مصر من أجل قياس وتصوير الهرم الأكبر «خوفو» بهدف التأكد من صحة نظريته القائلة بأن «الذراع» هو وحدة القياس التى كانت تستخدمها «الآلهة» وبناء الأهرام ، وهى نفس الوحدة التى استخدمها النبى موسى ومن قبله النبى نوح عليهما السلام ، وربط النتيجة بوحدة القياس الإنجليزية «الأنش» . وبعد فترة طويلة من التجارب البصرية والمقارنات البحثية ، لم يتمكن سميث من مراجعة القياسات الدقيقة المستخدمة فى بناء الأهرامات ، وأرجعها إلى حسابات وقياسات مستلهمة من الحكمة الإلهية . ولذا ، أطلقت عليه الدوائر البريطانية المختلفة لقب «غيبى الأهرامات» (١٢) .

وخلافاً لغيبى الأهرامات ، أصبحت الآثار المصرية المصوّرة «صبيحة العصر» التى جذبت إليها أنظار الشباب عبر العالم . ويكفى لتأكيد هذه الحقيقة الإشارة إلى الشاب الأثرى الأمريكى جون جريرن *John Greene* (١٨٣٢ - ١٨٥٦) المقيم فى باريس ، وكان عضواً مؤسساً للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ، وكذا ، الجمعية الآسيوية الفوتوغرافية . وفى الثانية والعشرين من عمره ، ألجز صوراً مذهشة اتسمت بدقة وتقنية عالية التعقيد وغير مسبوقة . وفى عامى ١٨٥٣ - ١٨٥٦ ، ذهب إلى مصر بغية توثيق آثارها بصرياً . وجاءت إبداعاته بسيطة تعكس شعوراً قوياً بالمكان ومساحته . واستغل الإضاءة ودرجات الظلال بشكل أمثل . وكانت رؤيته غير تقليدية ؛ وربما كان أول من أدرك أهمية السماء فى الشرق . إذ أن مناظره الأثرية الملتقطة من مسافات بعيدة أضفت عليها السماء صبغة إستوائية ، ومن ثم ، أعطت إحساساً أفضل بالمكان مقارنة بما حوله . وبذا ، كان جريرن المصوّر الفوتوغرافى الوحيد الذى صوّر الآثار المصرية - لاسيما معبد رمسيس بالدير البحرى - من زاوية غير



تقليدية . ولذا ، أطلق عليه «عبقري آلة التصوير» . ويسبب الإرهاق الشديد في العمل ، توفي بالقاهرة عن عمر يناهز الرابعة والعشرين (١٣) .

هذا ، وقد حقق كثير من المصورين الفوتوغرافيين شهرتهم وشيدوا لأنفسهم «مكانة ما» في الوسط الفوتوغرافي عبر بوابة الآثار المصرية . فمثلاً ، اشتهر المصور البريطاني كول Cole بسبب صورة نادرة له «أبو الهول» عرضها خلال فعاليات معرض الجمعية الملكية الفوتوغرافية بلندن عام ١٨٦٣ . وحقق هنري جورينج - رائد بالبحرية الأمريكية - شهرته في الدوائر الفوتوغرافية من خلال توثيق «المسلات المصرية» بصرياً . وكانت البداية عندما أشرف على نقل مسلة كليوباترا من الإسكندرية إلى الميدان الرئيسي في نيويورك ، وكان مسئولاً عن التخطيط الكامل للرحلة وتوثيقها فوتوغرافياً . وكانت النتيجة ألوماً كبيراً يصف بـ «الكلمات والصور» الحدث بأكمله . ونجم عن هذا النجاح ، إنتاج كتاب آخر بعنوان «المسلات المصرية» الذي وثق فيه فوتوغرافياً للعديد من المسلات الموجودة في مدن أوربية (١٤) .

ونجد الإشارة إلى أن أوجست بك مارييت Auguste Mariette (١٨٢١ - ١٨٨١) - أبو علم المصريات - قد تعاون منذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر مع عدد ليس بالقليل من المصورين مثل تيودول دونيرا وهيبوليت ديليه وتيودول ديفيريا (١٨٣١ - ١٨٧١) وإميل بشار وإميل بروجش وفيرون Ferron وغيرهم . ولم يقف الأمر على مارييت فقط ، إذ إن العالم الأثري الفرنسي جاستون ماسبيرو قد توسع إلى مدى أبعد من قرينه في الاعتماد على التوثيق البصري للآثار المصرية والشرقية في أعماله العلمية من قبيل «صراع الأمم» و «فجر الحضارة» و «معبر الإمبراطوريات» . وفي هذا الصدد ، استعان ماسبيرو بالإنتاج الفوتوغرافي لحوالي ٢٢ مصوراً ، منهم ١٣ فرنسياً ، وثلاثة إنجليز ، وألمانيان ، وأربعة غير معروف جنسيتهم . نذكر منهم على سبيل المثال : جوتييه Goutier ، جاييه Gayet ، دو مورجان de Morgan ، هوسوليه Houssolier ، جريو Grebaut ، بيندر Binder ، براون Brown ... إلخ . وبذا ، غدا التصوير الشمسي بالنسبة لعلم المصريات أداة لا غنى عنها في العمل .

وبموجب هذا الفن ، حصل استكشاف مصر على منفعة متزايدة ، ومثلت رحلات آلات داجير للتصوير عصرًا جديدًا . إذ أصبحت الصور وثائق يتم الاسترشاد بها ولم تعد مجرد مناظر يتم تأملها . وهكذا ، قام التصوير الشمسي بدور مهم في استكشاف صروح مصر القديمة وفي دراستها ، وقام بدور فاعل في اكتشاف سيرابيوم ممفيس وتأسيس أول متحف للآثار المصرية في بولاق (١٥) .

وقد تبارى المصورون فيما بينهم لتقديم أفضل اللقطات المصورة عن الآثار المصرية . ففي عام ١٨٦٢ ، نشر المصور الألماني هامر شميدت ألبومين عن « آثار مصر القديمة » و «حكام مصر» (١٦) . وفي عام ١٨٦٥ ، نشر الفرنسي دو بونفيل *de Banville* (١٨٣٧ - ١٩١٧) ألبومًا ضخماً باسم «آثار مصرية» ضم «١٦٠» صورة انتقاها من «٢٢٠» فيلم صورهم في مصر على مدار خمسة شهور . وقد عرض بعض هذه المشاهد في معرض الجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ستذاك . وتجدر الإشارة إلى أن أعمال دو بونفيل قد نالت تقديرًا رائعاً ووصفه النقاد بقولهم أنه : «عرف دائماً كيف يستخدم الأسلوب الأمثل للتعامل مع اختلاف درجات الحرارة والضوء كما عرف كيف يتعامل مع كل شيء كان يجب عليه أن يصوره» (١٧) . وفي عام ١٨٧٤ ، عرض المصور الإيطالي ألكسندر بريجنولي *Alexander Brignoli* في المعرض العاشر للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية مجموعة من الصور الخاصة بالتنقيبات والاكتشافات الأثرية المصرية تحت عنوان «المتحف المصري» (١٨) . وفي عام ١٨٨١ نشر الفرنسيان بروجش بك وماسبيرو كتاباً مصوراً ضم «٢٠» صورة أصلية لمومياوات وما اتصل بها من أعمال أثرية (١٩) .

وحرى بالتسجيل أن الوله بالآثار المصرية قد جعل بعض المصورين يُغيِّرون من نشاطهم التصويري إلى مزاولة المصريات بعد احتكاكهم المباشر بالآثار . فمثلاً ، في عام ١٨٥٤ ، نشر المصور جون ب . جرين «٩٤» صورة متميزة للآثار المصرية . وقد لاقت هذه المجموعة نجاحاً باهراً في الأوساط العلمية والفنية والجماهيرية الأوربية مما أغرى المصور بأن ينغمس في المصريات حتى أنه كشف عن معبد رمسيس الثالث في الدير البحري (٢٠) .

وقد تنبّهت الصحافة المعاصرة إلى أهمية التصوير الشمسى وخطورته بالنسبة للآثار . وفى هذا الصدد ، تذكر المقتطف : « من النوافل التى تُشكر عليها الحكومة المصرية اهتمامها بحفظ الآثار القديمة فى هذا القطر مصرية كانت أو عربية وإنفاقها الأموال الطائلة على هذا الحفظ . واللجنة المنوط بها حفظ الآثار العربية تصف أعمالها كل سنة بمجموعات تنشرها بالفرنسية والعربية لكى يطّلع الجمهور عليها وكثيراً ما تُثبت فيها صور للمباني القديمة من مساجد ونحوها وشروح تاريخية جزيلة الفائدة . أما حفظ الآثار المصرية فالذين يتولونه من قبل الحكومة لا ينشرون شيئاً عنه باللغة العربية بل باللغة الفرنسية وينفقون عليه النفقات الطائلة من أموال المصريين ولا يراه أحد منهم وإذا قام واحد وأراد أن ينشر شيئاً فى العربية عن الآثار المصرية لم يجد من الحكومة أقل مساعدة ولو فى رفع نفقات الطبع » (٢١) .

### دنيا الحرير

وهكذا ، كانت مصر المصوّرة ، أولاً وقبل كل شيء ، هى بلاد الآثار . ورغم فريدة البنية الإنسانية المصرية ، فإنها تبوّأت المرتبة الثانية فى الاهتمام الفوتوغرافى . وفى هذا الشأن ، إذا كانت الآثار الملف الأكثر زخماً ، فقد كانت المرأة الملف الأكثر حساسية . إذ أن المرأة الشرقية كانت تخشى أن تلتقطها عدسة آلة التصوير . ولذا ، كانت البورتريهات النسائية من الصعوبة بمكان . وفى هذا الصدد ، جدير بالذكر أن المصوّر الفرنسى إميل فيرنيه *Emile Vernet* (١٧٨٩ - ١٨٦٣) كان صاحب أول صورة خاصة بالنساء ليس فى مصر فقط ، وإنما فى الشرق قاطبة . وفى عام ١٨٣٩ ، التقط صورة لـ «باب قصر حريم الوالى محمد على» . وقد أحدثت هذه الصورة رد فعل مؤثر فى باريس ليس فقط لأنها «أول صورة نسائية» ، ولكن لأن موضوعها خاص بعالم «المرأة الشرقية» الذى يتميز فى الغرب بالغموض والإثارة والجاذبية والرومانسية . وثمة رواية أحادية تذكر أن فيرنيه قام بتعليم الوالى محمد على كيفية استخدام «الرائعة الجديدة» آلة داجير لتصوير بعض زوجاته فى الحريم . بيد أن هذه التجربة قد فشلت لأن فيرنيه «نسى» أن يحسّس الشرائح . وبهذه الحيلة ، تمكن هذا الأجنبى من ولوج الحرم ملك لاستكمال ما بدأه الباشا (٢٢) . كما يروى الكاتب دو نيرفال

عن المصور الفرنسي بالقاهرة بودوفون دويتس قوله : « بين حين وآخر ، كان يحضر إلى المدينة بائعات يرتقال أو قصب وكن يقبلن العمل كموديل . كن ترتضين بلا صعوبة إجراء دراسات عليهن حول أشكال الأعراق الرئيسية في مصر ، لكن كانت غالبيتهن ترفضن التخلي عن الحجاب الذي يكسو الوجه ؛ فالحجاب هو الملاذ الأخير للحياة الشرقي » (٢٣) .

وبذا ، كانت الظروف المحيطة بتصوير المرأة المصرية عائقاً أمام المشتغلين بهذا الفن . ولذا ، لجأوا إلى العديد من الوسائل لإقناع المرأة بارتياح عالم التصوير . فمثلاً ، يعلن استديو عبد الله إخوان في أوئل يونية ١٨٨٧ عبر الصحافة المعاصرة أن : « جميع الحرم اللواتي لا يريدن أن يأخذن صورتهم في المحل المذكور ، فإن عبد الله إخوان يحضروا بأنفسهم إلى منازلهن لأخذ صورهن » (٢٤) . ويبدو أن النساء لم يقتنعن آنذاك بتصوير « رجل » لهن ، ولذا ، نجد عبد الله إخوان يعلنون مجدداً أنهم « استحضروا مؤخراً من الأستاذة العلية امرأة بارعة جداً في فن التصوير بالفتوغرافية وخصصوا لها مكاناً في محلهم ... وهي مستعدة لأخذ صور الهوانم والخواتين في ذلك المكان المحتجب . إن كل سيدة تشرف ذلك المحل لا يراها أحد من الناس بالكلية » (٢٥) .

وبمرور الوقت ، أصبحت علاقة المرأة بالتصوير الشمسي مادة ساخرة ، وإن كانت ذات دلالات ، في الإنتاج الصحفي . ففي أوائل عام ١٨٩٦ ، تنشر « المشير » هذه الطرفة (٢٦) :

السيدة : أنا لا أقبل صورتى إذا كان أنفى فيها طويلاً .

المصور : يا مولاتى إن اتقان الصورة يقضى بصحة المشابهة .

السيدة : أرجوك يا أفندى أن تعفينى من هذا الاتقان .

وفي أواخر يناير ١٩٢٢ ، تنشر « مجلة الروايات المصورة » هذه الملحة : الفتاة للمصور بعد أن التقط صورتها بآلة التصوير ، اجتهد أن تجعل الأنف دقيقاً بقدر الإمكان . ولم لا أدعه كما هو يا سيدتى ؟! (٢٧) .

بيد أن هذا المناخ الفكاهي يخفى بداخله ارتياباً شديداً فيما يخص « المرأة المصورة » . فتحت عنوان « المرأة والسفور - الرد على المسلمة السافرة » ، تكتب ح . صفوت مسلمة





صورة صفية زغلول التي اثارَت الازمة

شرقية مقالاً في جريدة « الأفكار » القاهرية يعكس رؤية مجتمعية سلبية لعلاقة التصوير الشمسى بالمرأة : « فى أى جو من أجواء هذا القطر تريد أن تبرز صاحبائك الشرقيات مسافرات الوجوه أمام الرجال ؟ أفى جو المتعلمين وفيهم مَنْ إذا سُئِلَ لِمَ لم تتزوج أجاب نساء الأمة نسائى ؟ أم فى جو الطلبة ومنهم مَنْ إذا عاد من أوربا لا يحمل فى محفظته أقل من عشر صور لصديقاته ... » (٢٨).

واستمراراً لهذه الرؤية ، شهد أواخر عام ١٩٢٢ ميلاد معركة صحفية ذات أبعاد فكرية وسياسية بسبب نشر صورة « فخر مصر وأم المصريين » حاضرة صاحبة العصمة ربة الصون

السيدة صفية زغلول « (٢٩) ». وتكشف منيرة ثابت فى خواطرها بجريدة « السفور » تفاصيل هذه المعركة وأغوارها . إذ شنت جريدة « الكشكول » حملة شنعاء ضد صفية زغلول بسبب نشر صورتها فى بعض الصحف المصرية . ثم واصلت حملتها بسبب عثورها على « صور بعض فضليات المصريات كحرم زغلول باشا وهدى هانم شعراوى وكريمتى مرقس بك حنا وغيرهن مثبتة فى إحدى المجلات الأمريكية » . وتنتقد منيرة ثابت هؤلاء الذين يستنكرون « المرأة المصورة » بقولها : « لقد نقلت إلينا بعض المجلات صور مفيدة هانم فريد وخالدة هانم أديب وغيرهن من نساء الأتراك وقد كن أصل ومنبع الحجاب ولم نسمع فى ذلك كلمة نقد - أو استنكار - لا هنا ولا هناك . ولكن يظهر أن رجعى مصر بوجه خاص يعمدون دائماً إلى استنكار كل عمل تأتبه المرأة المصرية وهى فى طريق تطورها » (٣٠).

وتُعلن جريدة « السفور » ذاتها عن رأيها في صور السيدات المسلمات في الصحف الأجنبية بقولها : « ... فمن الوجهة الدينية ، ليس ما يمنع السيدة من نشر صورتها مادام الدين لا يمنع من سفورها . وقد نشرت بعض المجلات والجرائد المصرية صور سيدات مسلمات مصريات وغير مصريات فلم يعترض أحد من رجال الدين على ذلك بحجة أن الدين لا يجيزه . ومن الوجهة العامة لا نرى أي محذور في نشر صورة السيدة كما تُنشر صورة الرجل ، لأنه لا فارق بينهما بالمرّة في هذا الأمر » (٣١).

ويتواصل رد الفعل حتى منتصف عام ١٩٢٣ . وتبني جريدة « أبو الهول » حملة ضد صفية زغلول ومؤازريها ، وهي الجريدة التي طالما روجت للثقافة الفوتوغرافية . وتحت عنوان « النهضة النسائية : آراء أوانسنا وسيداتنا في حالتنا الحاضرة هل من رادع لهن ؟؟ » تكتب « آنسة فاضلة » أطلقت على نفسها عدوة للمدنية الكاذبة مقالاً لاذعاً ضد زوجة الزعيم : « ... تلك السيدة التي أباحت لنفسها مخالفة دينها بنشر صورتها سافرة على صفحات المجلات . وقد كان هذا حديث الخاص والعام وتناقلته الألسن وانتقده كل أديب وعاقل ... » . وتُثنى كاتبة المقال على صفية زغلول لأنها صرّحت بسخطها « على هذا العمل المنافي للشرع والذي عُمِل بغير إرادتها ( قال يعنى ) وبدون استئذانها ... ولكن ما هي إلا عشية أو ضحاها حتى أتتني الجورنال دي كبر الفرنسية وإذا بي أرى فيها ما أثار دهشتي وأنا لنى العجب ... وإذا بي أفاجأ بصورتين لسيدتين مصريتين . احدهما المبجلة المحترمة بطلة حكايتنا الأولى نفسها . والآخرى آنسة من ذوى قرياتها !! » (٣٢).

ورغم أن هذه المعركة تتركّس الصراع الفكري بين الحجابيين والسفوريين واتخذها أعداء سعد زغلول مغلّب قط ضده ، فإن ثمة أصوات تعالت وسط هذا الصراع منادية بعدم الزج بالدين في كل شيء « حباً أن يُصادف حديثاً هوى في نفوس البعض » وطالبت المتصارعين بالتركيز في الإصلاح والرهان عليه خصوصاً وأن الصورة قيد العراك « لا تدعو للفتنة » . زد أيضاً ، أنها مجرد صورة شمسية صورتها امرأة (٣٣).





دولت رياض شحاتة

ونجدر الإشارة إلى أن مصورة أم المصريين هي : دولت رياض شحاتة ؛ أول مصرية  
تزاوّل حرفة التصوير الشمسي . وحسب قول الصحافة المعاصرة : « ... هذه المرة الأولى  
التي تظهر فيها أنسة مصرية في ميدان الأعمال العامة . ولأول مرة تظهر فيها أنسة مصرية  
تحمل علم الفنون الجميلة لتخدم أبناء وطنها وترفع من شأن بنات جنسها وتدلل للعالم على أن  
الآنسة المصرية ذكية الفؤاد ، قوية الإرادة إذا سابت أختها الغربية في ميدان العمل النبيل كانت  
ولياها فرسى رهان » . ونُراهن الصحافة على أن الإمكانات إذا توافرت للمصريات ، سيؤدي  
ذلك إلى أن « ... تفوح نفحات العبقرية التي كانت للفننيات المصريات في عهد المصريين  
القديماء » . ولأريب أن الابنة قد تشربت هذا الفن على يدى والدها ودرست أسرارهِ عليه  
علاوة على المصورين الألمان . وقد مارست عملها في محل والدها بشارع المغربى بالقاهرة .  
وتدعو الصحافة جمهور النساء إلى تشجيع بنت جنسهن بما « يُضاعف همتها ويزيد الفن  
بهاءً بمصنوعاتها الجميلة » . ولعل أهم نتيجة لظهور دولت رياض شحاتة هي « مباشرتها



أخذ صور كثير من السيدات خصوصاً الوطنيات في خدورهن وكن ولايزلن يأنفن من التوجه إلى محل مصوّر عام فتكفيهن الحاجة لتكبد أى مشقة كانت « (٢٤) ».

وهكذا ، يتضح مما سبق أن « المرأة المصوّرة » ظلت تُثير الجدل حتى فى أوج النهضة الفوتوغرافية . أكثر من هذا ، اعتبرت الصور النسائية أشياءً جنسية وتعبيراً مجازياً عن الشرق ذاته . وبمرور الوقت ، أصبحت النساء ذاتها رمزاً لوجود التحديث أو غيابه . ومن منظور نقدي استشرافي ، نظر الدارسون إلى صور الشرقيات بمثابة موضوعات سلبية للتصوير وتنفى تمنعهن بأية قوة على نحو ما تجلّى - مثلاً - فى فوتوغرافيات المصوّر النمسوى رودولف هوبر *Rudolph Huber* (١٨٣٩ - ١٨٩٦) الذى أنتج عدداً من الصور « المثيرة جنسياً » لكثير من المصريات ، وكلهن فى أوضاع « فنية » جداً ومن ورائهن جميعاً خلفيات صماء (٢٥) . ولكن خلال الربع الأول من القرن العشرين ، استعانت النساء بنفس التقنية ، أى التصوير الشمسى ، بمثابة شهادة عن التحرر والقدرة على التحكم . على سبيل المثال ، عندما قررت هدى شعراوى وسيزا نبراوى خلع الحجاب ، قامتا بدعوة الصحافة لنشر صورتيهما على نطاق واسع . كما لجأت بعض النساء إلى إقامة صداقات مع ممثلى الصحافة اعترافاً منهن بقدرة الأخيرة على نشر الصور (٢٦) .

وإذا كان مشول المرأة أمام آلات التصوير يُعد من أبرز ملامح الربع الأول من القرن العشرين ، فإن التصوير الشمسى منذ اختراعه كان يدور فى الأفلاك السياسية . إذ أنه قد وُلد فى زمن هيمنت فيه نزعات كشفية واستعمارية على العقل الجسمى الأوربى ، ومن ثم ، اصطبغ برؤية أوربا للبشر والأماكن والأشياء وقام بدور مساعد فى احتلالها للبلاد المستهدفة بالاستعمار . فمِنذ عام ١٨٦٥ كشفت بريطانيا معرفتها بمصر وجواراتها لاسيما فلسطين وأسست بلندن « صندوق استكشاف فلسطين » لإعداد الخرائط والتقاط الصور . وكان الهدف المعلن لهذا الصندوق « كشف الماضى وإجراء دراسات أثرية وجغرافية » . ويتمويل هذا الصندوق ، انطلق عسكريون بريطانيون ، وعلى رأسهم بالمر ، يستكشفون شبه جزيرة سيناء بهدف « تثقيف تلاميذ العهد القديم ، ومعرفة الطرق التى سلكها اليهود أثناء



خروجهم من مصر<sup>٤</sup> . وقد استغرق هذا المشروع سنتين ( ١٨٦٨ - ١٨٦٩ ) ، وطُبعت صورته في ثلاثة مجلدات ضمت نصوصاً عن جغرافية سيناء وقبائلها ونباتاتها وحيواناتها . وتجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كانت تتم فيه عملية المسح الجغرافي الاجتماعي لسيناء ، كان ضباط تابعون للبحرية البريطانية يقومون بعملية مماثلة للشاطئ من العريش إلى الإسكندرية . وعلى مدار النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، التقط الإنجليز آلاف الصور المحفوظة في أرشيف الصندوق آنف الذكر لقرى ومدن وهياكل وحفريات أثرية مختلفة . ولا يُخفى أن هذه الصور وتلك الخرائط كانت بمثابة أدوات استثمرتها الإدارة البريطانية في احتلال مصر عام ١٨٨٢ وفي حربها بجبهة الشام أثناء الحرب العالمية الأولى (٣٧).

وفيما يخص الاحتلال البريطاني لمصر ، جدير بالإشارة المصور الإيطالي فيوريلو *Fiorillo* - المصور الخاص للأمراء آنذاك - الذي كان واحداً من القلائل الذين مكثوا بالإسكندرية أثناء تصفها في ١١ يولية ١٨٨٢ . وقد قدم دراسة فوتوغرافية منظمة لمشاهد الدمار نشرها تحت عنوان «تذكارات من تحت الأنقاض - الإسكندرية» . ويُعد هذا الألبوم وثيقة فريدة ونادرة تسرد حطام التدمير البريطاني (٣٨) .

ولم يقتصر الأمر على بريطانيا فقط ، ولكنه امتد إلى قوى عظمى أخرى مثل فرنسا وروسيا القيصرية ، وإن كان بدرجات أقل . ففي مطلع ستينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الفرنسية المصور ليون ميهيدين آنف الذكر بمسح مصر فوتوغرافياً من أقصاها إلى أقصاها . وفي مطلع ثمانينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الروسية المصور اليوناني ج . راؤول *J. Raoul* بعمل مسح فوتوغرافي لشبه جزيرة سيناء لاسيما الأماكن الدينية بها (٣٩) .

ورغم هذه السليبيات ، فقد أسهم مجمل الإنتاج الفوتوغرافي في تغيير صورة مصر النمطية الاستشراقية القائمة على خيالات الأدباء وإيحاءات الرسامين لاسيما فيما يتعلق بدنيا الحريم والعلاقات الإنسانية والتراث المصري . ففي المعرض الباريسي العالمي ، كانت مصر بروائعها الفوتوغرافية على رأس البلاد الشرقية الممثلة فيما كان يُسمى

« أروقة الشرق » *les galeries d'orient* . وفى عام ١٨٨٩ ، أقيم المعرض الاستيعادى الذى أعيد فيه إنشاء شارع قاهرى بأكمله ، بل وعُرضت فيه مجموعة مختارة من الصور لاسيما «حمارة القاهرة» . وبذا ، اشتركت معاً فنون العمارة والماكيت والتصوير الشمسى فى هذا التعاطى الجديد لعالم بعيد يجرى عرضه فى أكبر عاصمة أوربية<sup>(١٠)</sup> . وفى خط متواز مع هذه الإيجابيات ، ظلت هناك بعض التيارات الأجنبية التى استغلت «الصورة» لتسويه صورة مصر العامة . ومن هذا القبيل ، النقاط «بعض الأجانب أصحاب الأغراض السيئة» صور أطفال الشوارع والمتسولين وأبناء الفقراء بغبية «تسوى سمعة مصر فى الخارج ، فصاروا يقصدون الأحياء الآهلة بهؤلاء ، ويفرونهم بالنقود ليأخذوا صورهم فى هيئة جم غفير منهم بأشكال مختلفة بشعة المنظر مشوهة الخلقة لعرضها فى أوربا على أنها تمثل الشعب المصرى تشهيراً بمصر وتسويئاً لسمعتها»<sup>(١١)</sup> .

ومهما يكن من أمر ، اطلع الأوربى على «الأخر المصرى» وعلى «مصر الأخرى» الواقعية من خلال الرؤية البصرية المصادقة التى النقطتها عدسات آلات التصوير لتكون بمثابة «بصمات حية» تُسجل وتوثق وتُؤرخ لمصر : الأشخاص والأماكن والأشياء والظواهر .

## الهوامش

- (١) Frédéric Goupil - Fesquet : Voyage d'Horace Vernet en Orient , Challamel , Paris , 1843 , P . 33.
- (٢) Perez : Op.Cit., P. 191 .
- (٣) القاهرة : عدد ٤١٣ ، الأحد ٢٤ أبريل ١٨٨٧ ، ص ٢ .
- (٤) Perez : Op.Cit., P. 124 , 154 , 191.
- (٥) المقطم : ٣ ديسمبر ١٨٩٦ ، ص ٤ .
- (٦) Perez : Op.Cit., P. 192, 194 .
- (٧) Ibid : P . 176 .
- (٨) Zevi : Op.Cit., PP . 17 - 20.
- (٩) Perez : Op.Cit., P. 132 , 148 , 220.
- (١٠) Jeffrey : Op.Cit., PP . 16 - 19 .
- (١١) Perez : Op.Cit., P. 229.
- (١٢) Ibid : P . 125, 222 - 223 .
- (١٣) Ibid : P . 173 .
- (١٤) Ibid : P . 169 .
- (١٥) Ibid : P . 124, 135-138, 140, 144, 146, 156, 160, 162, 166-168, 172, 176-177, 190, 193-198, 205 .
- (١٦) Ibid : p . 174 .
- (١٧) Ibid : P. 128.
- (١٨) Ibid : P . 143 .
- (١٩) Ibid : P . 145 .
- (٢٠) Ibid : P . 173 .
- (٢١) للتخلف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٨٧ .
- (٢٢) Perez: Op.Cit., P. 196, 229.
- (٢٣) de nerval , Gérard : La Voyage en Orient , paris , 1870 , Vol .1 , P. 161 .
- (٢٤) القاهرة : عدد ٤٤٧ ، الخميس ، يونية ١٨٨٧ ، ص ٤ .
- (٢٥) نفسه : عدد ٥٠٣ ، الأحد ١٤ أغسطس ١٨٨٧ ، ص ٢ .
- (٢٦) المشير : عدد ٦٦ ، الأربعاء ١ يناير ١٨٩٦ ، ص ٥٤٣ .
- (٢٧) مجلة الروايات المصورة : عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٧٢ .
- (٢٨) الأفكار : عدد ٢٤٩٧ ، الجمعة ٢٦ أبريل ١٩١٨ ، ص ١ .
- (٢٩) العالم المصور : عدد ٢٢ ، الإثنين ١٦ أكتوبر ١٩٢٢ ، الغلاف .
- (٣٠) السفور : عدد ٣ ، السنة الثامنة ، الجمعة ٢ فبراير ١٩٢٣ ، ص ١
- (٣١) نفسه : ص ٢ .

- (٣٢) أبو الهول : عدد ١٣٧ ، الثلاثاء ١٩ بونبة ١٩٢٣ ، ص ١ .
- (٣٣) الشباب : عدد ١٤٤ ، الأحد ٢٨ أكتوبر ١٩٢٣ ، ص ٣ .
- (٣٤) النيل المصور : ١٠ يولية ١٩٢٤ ، ص ١٧ .
- (٣٥) *Perez: Op. Cit., P. 177.*
- (٣٦) هند واصف ونادية واصف (محرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ، ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣ .
- (٣٧) لمزيد من التفاصيل حول بالمر وبعته :
- صبرى أحمد الممل : سيناء في التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص ص ١١٣ - ١٢٠ .
- (٣٨) *Perez: Op. Cit., P. 163.*
- (٣٩) *Ibid: P. 196, 207.*
- (٤٠) *Ibid: pp. 34 - 35.*
- (٤١) حمون فهمى المهتمس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ ، ص ٥ .





## الملاحق

---

ملحق رقم « ١ » : فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور

والتماثيل وهوائدها وحكمها

ملحق رقم « ٢ » : الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون

الجميلة والتصوير الشمسي

ملحق رقم « ٣ » : مجلة التصوير الشمسي

ملحق رقم « ٤ » : مشاهد قاهرية نادرة في القرن التاسع عشر



## ملحق رقم (١)

---

فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور

والتماثيل وفوائدها وحكمها





ناتج

الإشباح الإلهية

شيخ محمد عبيد

الجوهر الثاني

في المنشآت

يحتوي على بعض رسائله ومقالاته التي نشرت في الجرائد ولوائحه في إصلاح التربية والتعليم الديني ومدافعة عن الدين ورحلته إلى صقلية وعلى كتبه ورسائله إلى العلماء والفضلاء في الموضوعات المختلفة وعلى بعض حكمه المتوفرة

جامعه

التبليغ في حجة الربيع

نشر في المنشآت

( بمصر )

وحقوق الطبع محفوظة له

الطبعة الأولى بمطبعة المنار بشارع درب الجواميز بمصر سنة ١٣٢٤ هـ

## ✧ الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها ✧

لهؤلاء القوم حرص غريب على حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج ووجد في دار الآثار عند الام الكبيرى مالا يوجد عند الام الصغرى كالصقليين مثلا، يحققون تاريخ رسمها واليد التي رسمتها ولهم تنافس في اقتناء ذلك غريب حتى ان القطعة الواحدة من رسم روفائيل مثلا ربما تساوي مئتين من الالاف في بعض المتاحف ولا يهلك معرفة القيمة بالتحقيق وانما المهم هو التنافس في اقتناء الام لهذه النقوش وعد ما اتقن منها من افضل ما ترك المتقدم للمناخر، وكذلك الحال في التماثيل وكلما قدم المتروك من ذلك كان أغلى قيمة وكان القوم عابيه أشد حرصا، هل تدري لماذا؟

اذا كنت تدري السبب في حفظ سلفك لشعر وضبطه في دواوينه والمبالغة في تحريمه خصوصا شعر الجاهلية وما عني الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه أممك أن تعرف السبب في محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل فان الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى . ان هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الاشخاص في الشؤون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقف المتنوعة ما يستحق به أن تسمى دواوين الهيئات والاحوال للشريعة . يصورون الانسان أو الحيوان في حال الفرح والرضى والطمانية والتسليم . وهذه المعاني المدرجة في هذه الاقفاظ منقاربة لا يسمل عابك

تميز بعضها من بعض ولكك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا باهرا بصورونه مثلا في حالة الجزع والفرح والخوف والخشية والجزع والفرح مختلفان في المعنى ولم أجمعهما هنا طمعا في جمع عينين في سطر واحد بل لأنهما مختلفان حقيقة ولكك ربما تنصرف ذهك لتحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ولا سهل عليك أن تعرف متى يكون الفرع ومتى يكون الجزع وما الهبة التي يكون عليها الشخص في هذه الحال أو تلك . أما اذا نظرت الى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت فانك تجد الحقيقة بارزة لك تشتمع بها نفسك ، كما يثلذذ بالنظر فيها حسك . اذا نزع نفسك الى تحقيق الاستعارة المصروفة في قولك : رأيت أسدا : تريد رجلا شجاعا فانظر الى صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير تجد الأسد رجلا أو الرجل أسدا ، فحفظ هذه الآثار حفظا للملم في الحقيقة وشكر لصاحب الضميمة على الابداع فيها . ان كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بغيري أما اذا لم تفهم فليس عندي وقت لتفهمك بأطول من هذا وعليك بأحد القويين أو الرسامين أو الشعراء المقلين ليوضح لك ما غرض عليك اذا كان ذلك من ذرعه

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهي ما حكم هذه الصور في الشريعة الاسلامية اذا كان النصب منها ما ذكر من تمثيل هياكل البشر في انفعالهم النفسية ، أو أوضاعهم الجثمانية ، هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب ؟ فأقول لك ان الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعميم المثال أو الصورة قد يحى من الاذهان فاما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة وإما ان ترفع سؤالا الى المفتي وهو يجيبك مشافهة فاذا أوردت عليه حديث : ان أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون : أو في معناه مما ورد في الصحيح فالذي يغلب على ظني انه سيقول لك ان الحديث جاء في أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين : الاول الله والثاني التبرك بمثال من رسم صورته من الصالحين والاول مما ينفسه الدين وانثاني مما جاء الاسلام لمحوه والمصور في الحالين شاغل عن الله أو ممدد للاشراك به فاذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كانت تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في



المصنوعات وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة في نقش المصاحف موضع النزاع أما فائدة الصور فما لا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر ( ١ ) . وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات في محل فيه صور طمعا في أن المليك الكائن بين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلا فيه صور كما ورد قايماك ان تظن ان ذلك ينحكك من احصاء ما قبل فان الله رقيب عليك ، وتظر اليك حتى في البيت الذي فيه صور ولا تظن ان الملك يتأخر عن مراقبتك اذا تعددت دخول البيت لان فيه صوراً . ولا يمكنك ان تجيب المفتي بأن الصلح على كل حال مظنة العبادة فاني أظن انه يقول لك ان لساك أيضا مظنة الكذب فهل يجب ربطه مع انه يجوز ان يصدق كما يجوز أن يكذب

وبالجملة انه يغلب على ظني ان الشريعة الاسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين لامن جهة العقيدة ولا من جهة العمل . على أن المسلمين لا يتساءلون إلا فيما تظهر فئدته ليحرموا أنفسهم منها والا فما بالهم لا يتساءلون عن زيارة قبور الأئمة أو مسامهم بعضهم بالأولياء وهم ممن لا تعرف لهم سيرة ، ولم يطالع لهم أحد على سريرة ، ولا يستفتون فيما يفعلون عندها من ضروب التوسل والضرعة وما يرضون عليها من الاموال والمتاع ، وهم يخشونها كخشبة الله أو أشد . وبطالين منها ما يخشون ان لا يجيبهم الله

( ١ ) ان الذين رسموا الصالحين والأنبياء إنما أرادوا التبرك بصورهم وتعظيمها اكراما لهم وهذا التعظيم يسمى في كل اللغات عبادة وجميع الصور والنماثيل التي كانت عند العرب كانت مظنة للدين ولذلك سمى في القرآن تعظيمها عبادة وكذلك النصاري كانوا يصرحون بأن تعظيم الأيقونات ونحوها من الصور عبادة لما عارض المصلحون في ذلك صار بعض المصريين عليه يسمى تعظيمها اكراما وأصر بعضهم على تسميته عبادة ، هذا وان النهي عن التصوير في الاسلام لم يرد على النهي عن تعظيم القبور وتشریفها وبناء المساجد عليها وإيقاد السراج عليها وقد فعل المسلمون هذا مع بقاء عظمهم بترك كون التصوير وفوائده مع انه . . . . . الخ الخ الخ من بظاهر يقن الذين ونكفر بحقيقة بعض ؟

فيه ويظنون أنها أسرع الى اجابتهم من عنايته سبحانه وتعالى . لاشك أنه لا يمكنهم الجمع بين هذه المقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين التوحيد ورسم صور الانسان والحيوان لتحقيق المرامي العلمية ' وتمثيل الصور الذهنية '

هل سمعت أننا حفظنا شيئا حتى غير الصور والرسوم مع شدة حاجتنا الى حفظ كثير مما كان عند اسلافنا ؟ لحفظنا الدراهم والدنانير التي كان يقدر بها نصاب الزكاة ولا يزال يقدر بها الى اليوم أفما كان يسهل علينا تقدير النصاب بالجنيهات والفرنكات ونحو ذلك مادام المثال الاول موجودا بين أيدينا ؟ ولو حفظ الصاع والمد وغيرهما من المكاييل أفما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة ما يصرف في زكاة الفطر وما يجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل وما كان علينا الا ان نقيس مكيالنا بتلك المكاييل المجموطة فنصل الى حقيفة الأمر بدون خلاف . أظنك نوافقي على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومده وصاعه لما وجد ذلك الخلاف الذي استمر بين الفقهاء يتوارثونه سلفا عن خلف كل منهم يقدر المكيال والميزان بما لا يقدر به الاخر حتى جاء في آخر الزمان أحمد بك الحسيني بخطبه بعضهم ويرفق بين أقوال البعض الآخر بدون ان يكون بين يديه صاع ولا مد من تلك الأصع والامداد ، وما أصعب التخلطة والتوفيق ، اذا لم يكن العيان هو المميز بين فريق وفريق ،

لونظرت الى ما كان يوجب الدين علينا ان نحافظ عليه لوجدته كثيرا لا يحصى عدده ولم تحفظ منه شيئا فلتتركه كما تركه من كان قبلنا ولكن ما نقول في الكتب وودائع العلم هل حفظناها كما كان ينبغي أن نحفظها أو أضعناها كما لا ينبغي أن نضيعها !! ضاعت كتب العلم وفارقت ديارنا نقائسه فاذا أردت أن تبحث عن كتاب نادر أو مؤلف فاخر أو مصنف جليل أو أثر مفيد فاذهب الى خزائن بلاد أوربا تجد ذلك فيها . أما بلادنا فلما نجد فيها الا مترك الاوربيون ولم يحفظوا به من نقائس الكتب التاريخية والادبية والعلمية وقد نجد بعض النسخة من الكتاب في دار الكتب المصرية مثلا وبعضها الاخر في دار الكتب بمدينة كبرج من البلاد الانكليزية . ولو أردت أن أسرد لك ما حفظوا وضعنا من

دفا تراللم لكسبت لك في ذلك كتابا بضم كـ خاع غيره ونجده بدمدة في يد  
أوربي في فرنسا أو غيرها من بلاد أوربا  
نحن لانفي بحفظ شيء نستقي قته لمن يأتي بمدنا ولو خطر ببال أحد منا  
ان يترك لمن بعده شيئا جاء ذلك الذي بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة وأخذ  
في اضاءة ما عني السابق بحفظه له فليست ملكة الحفظ مما يتوارث عندنا وإنما  
الذي يتوارث هو ملكات الصفات والاحقاد تنتقل من الآباء الى الاولاد حتى  
تفسد العباد، وتخرّب البلاد ، ويلتقي بها أربابها على شفير جهنم يوم المآد

ملحق رقم (٢)

---

الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون

الجميلة والتصوير الشمسي





## مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي

السنة الأولى      العدد الأول      مايو سنة ١٩١٣

### بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مشروع الجمعية الفوتوغرافية المصرية

الحمد لله وكفى والصلاة على عباده الذين اصطفى . وبعد فأحدنا  
مشتغل بالفنون الجميلة وكلانا مشتغل بالتصوير الشمسي وانما لأسباب  
خصوصية لا يمكننا ان نشتغل بهذه الامور لمصلحة أمتنا  
وفد جمعنا الصدف يوماً من الايام فلم نشأ ان نذهب هذه الفرصة  
من دون ان نفيد ونستفيد وبعد التفكير عقدنا النية على القيام بمشروع  
كبير نظن انه سينيلنا أمتنا .

وهذا المشروع هو انشاء جمعية كبرى تضم شعث المشتغلين بالتصوير  
الشمسي في مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم . ولما عرضنا الفكرة  
الابتدائية على بعض اخواننا المشتغلين بالصناعة استحسنوها وشجعونا  
كثيراً على اخراجها من حيز القول إلى حيز العمل ولم تمض غير ايام قلائل  
حتى انضم اليها لفيف من الفواة وارباب الصناعة وشكلنا منا ومنهم جمعية

دعوناها « الجمعية الفوتوغرافية المصرية » وقررنا بعد البحث والمناقشة ان تكون فائحة اعمالنا تأسيس مدرسة لتعليم الصناعة بجميع فروعها وانشاء مجلة لنشر ما يهم المستغلين بالصناعة معرفته من اصولها وقواعدها وتخصيص قسم كبير منها للبحث في الفنون الجميلة التي احياها من القدم دولة الامير الجليل اليرنس يوسف كمال باشا . وكذلك تأسيس معمل كيمياوي كبير لاجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية وتحضير المركبات اللازمة للمصورين والقواة ولا سيما في البلاد الحارة ك مصر والسودان واقامة معرض سنوي كبير لعرض اعمال مهرة المصورين وانشط الطلاب

وقد فوضت الجمعية الى احدنا - حسن آصف - طلب التصريح من الحكومة بانشاء المجلة . ولما كان لحكومتنا السنية في كل مشروع ادبي او علمي او فني مفيد يد يبيضا لم تضن بالتصريح بإصدار المجلة التي تتشرف الجمعية بأن تصدرها اليوم برغم مولانا الخديوي المعظم اعترافا بفضل سموه على العلوم وأهلها والفنون وأربابها .

وقريبا ان شاء الله تفتح المدرسة ابوابها للطلاب وتختصر من اوروبا المواد الكيماوية اللازمة لاجزاء الاختبارات وتجهز المركبات والله تعالى نسأل ان يحفظ سمو ولي النعم الحاج عباس حلمي باشا الثاني الخديوي وولي عهده المحبوب وغطوفة وزيره الاكبر محمد سعيد باشا وحضرات نظار حكومته انه السميع العليم

صاحبنا المشروع

حسن آصف      شكرى صادق

## كلمة الى حضرات القراء والكتاب

ان الغرض من انشاء هذه المجلة الوحيدة في بابها ترقية (١) التصوير الشمسي بجميع فروعها مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الاورثوكر وماتيكي والتكبير والتصغير وعمل ألواح القانوس السحري والاوزوتيب والپلاتينوتيب والسنوتيب والتصوير بأشعة رونتجن X-Rays وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات.. الخ و(٢) الفنون الجميلة بجميع فروعها وهي التصوير والنحت وفن العمارة والموسيقى والغناء والشعر والادب والتمثيل ولذا فهي تقبل نشر ما يرد اليها من نقات اقلام المشتغلين بهذه الفنون مع مراعاة ما يأتي :

- اولاً - ألاّ يمسوا في كتابتهم الدين والسياسة
- ثانياً - ألاّ تزيد المقالة الواحدة عن ثلاث صفحات من هذه المجلة
- ثالثاً - ان يجتهدوا في بيان المصادر التي اخذوا منها مقالاتهم
- رابعاً - ان يحفظوا لديهم صوراً من مقالاتهم
- خامساً - ان يكون امضاء الكاتب واضحاً لأن المجلة ترفض كل مقالة تكون بغير امضاء او بمضاهة بامضاء مستعار
- سادساً - ان تكون اللغة سهلة جداً بحيث يمكن من لا يعرف غير مبادئ القراءة ان يفهمها



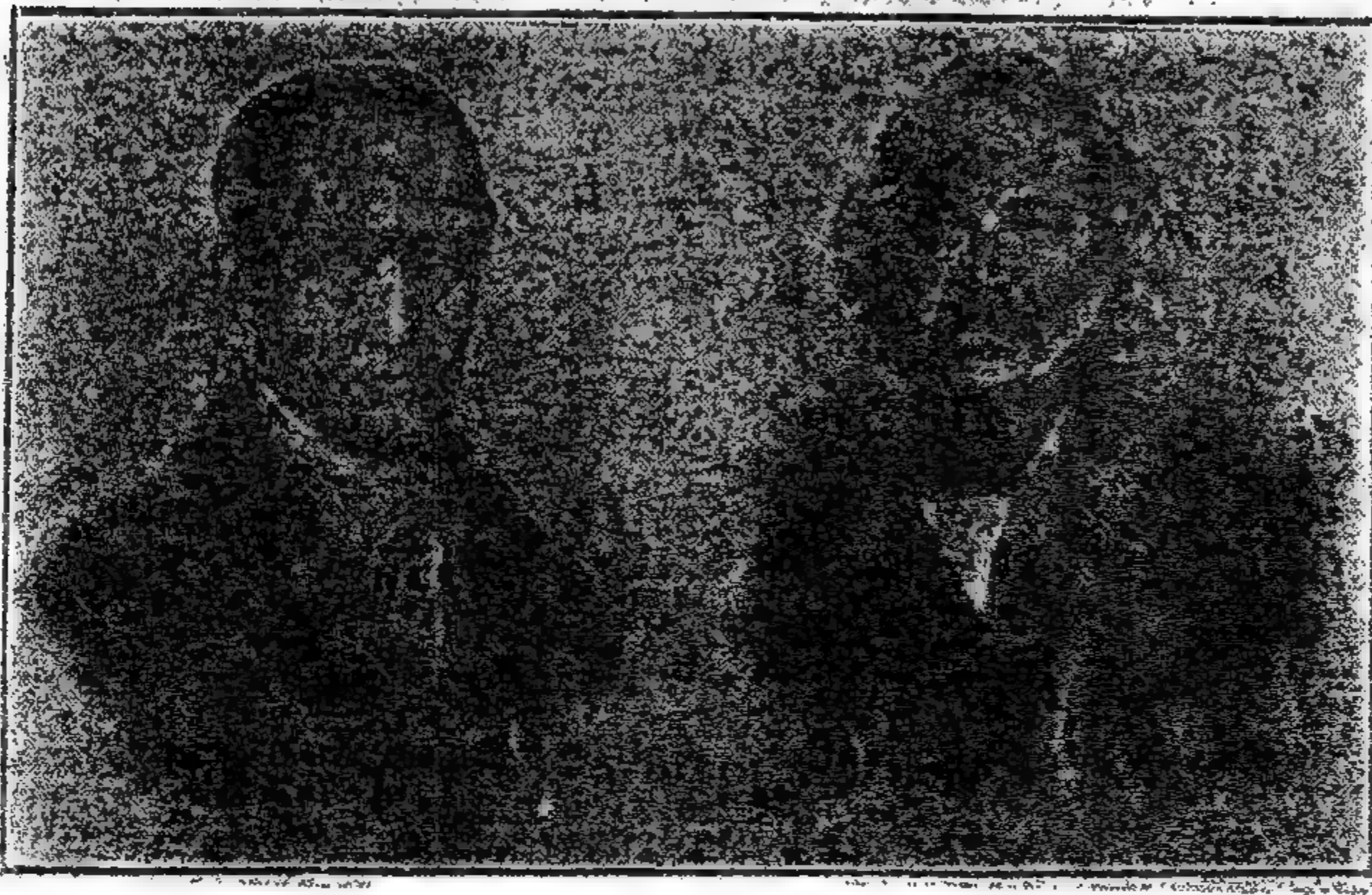
### ﴿ تنبيه ﴾

قررت الجمعية ارسال المجلة مجاناً لمن يطلبها من نظار المدارس الفنية والصناعية ودرؤساء الجمعيات والاندية الادبية وأساتذة فن الرسم بالمدارس الاميرية .



# التصوير الشمسي

## تاريخه



لويز داجير

نيسيف نيسفور نيبس

التصوير الشمسي فن صناعي لا يزيد عمره الحقيقي عن ثمانين عاماً،  
صحيح ان المصريين القدماء، وبعدهم اليونانيين والعرب وبعض علماء القرون  
الآخيرة لاحظوا ان ظل الانسان والحيوان والنبات وكل شيء على وجه  
الارض يمكن تكوينه بواسطة الاشعة الشمسية ولكنهم لم يحاولوا امساكه  
بالوسائط الصناعية المعروفة الآن

واول من عرف مزية المرآة والمعدسة في تكوين الظل الفيلسوف  
الانجليزي روجر باكون سنة ١٢٦٧ بعد الميلاد وفي عام ١٥٥٨ صنع جيوفاني  
بابتستا دلا پورتا آلة تصوير مهيئة صندوق صغير

وفى القرن السادس عشر عرف الكيمائيون ان كلورور الفضة يسمر لونه عند وقوع اشعة الشمس عليه واكتشف الطبيب الالماني جون هنري شولز فى سنة ١٧٢٧ ان لون مخلوط الطباشير ومخلول نترات الفضة يسمر بواسطة اشعة النور

وفى سنة ١٧٧٧ حضر شارلس وليم شيل كمية من كلورور الفضة وعرضها لاشعة الشمس مدة طويلة ثم اذاب كلورور الفضة الذي لم يتاثر بالاشعة فى النوشادر ووجد الفضة المعدنية فى الجزء المتاثر بمعامته بمحضر التريك وترسب سائل نترات الفضة بكلورور النوشادر . وكذلك عرض للنور كمية من كلورور الفضة المذاب فى الماء . ثم بعد ذلك عرض قطعة من الورق عليها طبقة من كلورور الفضة لاطيف الشمسي فوجد ان تأثير اللون البنفسجي اشد من تأثير كل لون آخر فى ذلك الطيف

وفى سنة ١٧٩٥ بحث اللورد بروغام - وكان وقتئذ فى فى العقد الثاني من عمره - الى الجمعية الملكية بانجلترا رسالة يقول فيها « انه اذا مرّت الاشعة من ثقب صغير ووقعت على قطعة من العاج المدهون بنترات الفضة ارتسمت عليها صورة ثابتة للشكل المار من الثقب »

وفى سنة ١٨٠٢ كتب توماس ودجود والسير همفري ديشي رسالة قرئت فى الجمع الملكي خلاصتها انه يمكن الحصول على رسوم الصور الزيتية والاضلال بواسطة نترات الفضة وان كلورور الفضة احسن من النترات والجلد احسن من الورق ولكن بالاسف لم يمكنهما امساك تلك الصور بالوسائل الصناعية

وفى عام ١٨١٤ شرع يوسف نيسيفور نيبس فى عمل اختباره

الفوتوغرافية واستعمل كلورور الفضة وكلورور الحديد مع كثير من المواد الكيماوية الاخرى ووضع طبقة من القار على معادن مختلفة وعرضها للنور في الآلة الشمسية مدة بضع ساعات ثم اذاب الاجزاء التي لم تتأثر بالنور بزيت اللاوندة وحاول ان يسود لون اجزاء المعدن الممرضة للنور بواسطة اليود وغيره من المواد وحفر بعض الصفائح بالحمض. وفي سنة ١٨٢٧ قدم اختباره الى الجمعية الملكية بلندرة ولكن الجمعية رفضت سماع كلامه لأنه أبى ان يشرح طريقة العمل.

من هذا يتضح ان نيبس هو اول رجل في العالم امكنه ان يثبت صورة شمسية او بعبارة اخرى هو اول من حل النظرية التي بقيت قروناً طويلة لغزاً عجز عن حله عشرات من العلماء.

وفي سنة ١٨١٩ تكلم السير جون هرشل عن انواع الهيوسافيت وخاصة انواعه القلوية في تحليل كلورور الفضة وفي سنة ١٨٢٤ شرع لويز چالك منديه داجير في عمل اختبارات في الفن يريد بها تثبيت الصور التي تتكون في آلة التصوير وفي سنة ١٨٢٦ اكتشف بلارد البرومور وفي سنة ١٨٢٩ اشترك نيبس وداجير في العمل وفي سنة ١٨٣٣ توفي الاول ولكن داجير استمر في عمله مستعملاً اليود في صبغ صفائح الفضة فاكتشف طريقة الداجيروتيب المعروفة

ولهذه الطريقة مزايا لا توجد في طرق التصوير الاخرى المعروفة عندنا الآن وهي ان الصورة ترسم ايجابية مباشرة. والطريقة هي ان يمرض لوح قصفي مصقول الى ابخرة اليود حتى تملوه طبقة رقيقة من بودور الفضة ثم يوضع في الآلة ويمرض لاشعة النور وبعد ان ترسم عليه

الصورة ينقل الى صندوق ويوضع فوق اناء به زئبق معدني ساخن .  
فعندما تتصاعد البخرة الزئبق المعدنية تلتصق بالاجزاء التي تعرضت  
للنور بنسبة قوة النور الذي تعرضت اليه ثم يذاب اليود الذي لم يتأثر بواسطة  
محلول الهيبوسلفيت فتتكون عند ذلك صورة ايجابية مقلوبة ميمناً وشمالاً .  
وهذه الطريقة لم يدخلها بعد مخترعها تعديل الا في بعض اشياء  
طفيفة لاهمية لها على الاطلاق مثل استعمال البرومور مع اليود لزيادة الحساسية .  
وهكذا ادهش داجير العالم كله باكتشافه وصار كل من يريد ان يرسم  
صوره يرسمها بجهاز داجير .

وبروي ان هنري فوكس تلبوت الانجليز شرع في عمل مباحثه سنة  
١٨٣٣ وقال هو في سنة ١٨٣٩ انه حصل في سنة ١٨٣٥ على مناظر طبيعية  
بواسطة آلة التصوير . وفي العام نفسه (اي سنة ١ٸ٣٩) شرح طريقة الرسم  
الفوتوغرافي التي استعمل فيها الورق المشبع بملح الطعام . وقد حصل على  
النوعين المعروفين في التصوير الشمسي «بالسلي والايكساجي» واستعاض ايضاً  
برومور الفضة عن ملح الطعام في عمل الطبقة الحساسة .

وقد اشار السير هرشل باستعمال انواع الهيبوسلفيت في التثبيت  
وعرض في الجمعية الملكية صوراً شمسية رسمها بنفسه واحداها صورة  
تيليسكوبه مرسومة بواسطة آلة التصوير

وقد اوضح مونجو بونتون بعد ذلك ان الورق الموضوع في محلول  
يكرومات البوتاسيوم يتأثر بعد تجفيفه بأشعة النور وان مركب الكروم  
الذي يتكون بتأثير النور لا يمكن غسله بالماء

وفي سنة ١٨٤٠ استعمل هرشل لفظي ايكساجي وسلي في الغرض



المصطلح عليه عند المصورين . وفي سنة ١٨٤١ اخترع يوسف پترقال العدسة المعروفة باسمه الآن وجعلها له قوئجتلاندر . ومزية هذه العدسة انها قلت مدة التعريض للنور اللازمة للتصوير بالعدسات الاخرى

ثم اخذ فوكس تلبوت امتيازاً بطريقة الكالوتيب التي استعمل فيها يودور الفضة على الورق . وبعد ذلك حصل كلوديت على امتياز لاستعمال الزجاج الملون لاسيما الاحمر في تارة الغرف المظلمة . وفي عام ١٨٤٢ شرح هرشل طرق الطبع بواسطة املاح الحديد بما في ذلك طبع الصور باللون الازرق البروسي . وفي سنة ١٨٤٤ استعمل روبرت هنت كبريتات الحديدوز في الكشف والظهار وفي عام ١٨٤٨ استعمل نيبس دي سنت فكتور ابن اخ نيسيفور نيبس طريقة الالبومين التي وضع فيها طبقة من الالبومين المزوج بيودور البوتاسيوم على الألواح السلبية وحسبها بنترات الفضة . وفي عام ١٨٥١ استعمل فردريك سكوت ارشر الكولوديون ثم في سنة ١٨٥٢ شرح تلبوت طريقة حفر الصفائح الاليجائية المطبوعة بواسطة اشعة الشمس تحت ألواح الزجاج السلبية . وفي سنة ١٨٦٤ استعمل سايس وبولتون مستحلبات الكولوديون ثم اشار مادوكس في سنة ١٨٧١ باستعمال الجيلاتين بدل الكولوديون .

ومن هنا ابتدأت دائرة الاكتشاف تتسع والمعامل الكبرى تتأسس لتحضير الآلات والعدسات الفوتوغرافية والادوات حتى اصبح المشتغلون بالتصوير يعدون بالملايين بعد ان كان عددهم منذ نصف قرن تقريباً لا يزيد عن عدد اصابع اليد الواحدة . وفي الاعداد التالية ان شاء الله تفصل ما أجملاه هنا والسلام .

## النور الصناعي

حضر الدكتور كرس مركباً غير قابل للفرقة وقليل الدخان اسمه المغنيسيوم او مسحوق الالومنيوم وكبريتات النحاس النير بلور أو شب الكروم . وهذا المركب يتكون من جزء واحد من شب الكروم وجزء واحد أيضاً من مسحوق المغنيسيوم أو ستة اجزاء من كبريتات النحاس النير بلور وثلاثة اجزاء من مسحوق المغنيسيوم وجزء واحد من مسحوق الالومنيوم. وهذا المركب أقل دخاناً من المخالط المحتوية على الكلورات فضلاً ان الدخان يتصاعد منه بسرعة حتى يمكن اعادة الاضاءة بالمخلوط بدون انتظار. واليك بعض مركبات اخرى يمكن استعمالها للاضاءة عند الحاجة :

(١) مسحوق المغنيسيوم ٥ اجزاء

او كسيد السيريوم ٣

(٢) مسحوق المغنيسيوم ٢٥٠

مسحوق او كسيد السيريوم ١٥٠

حمض فاناديك ٨

(٣) مسحوق المغنيسيوم ٥

او كسلات السيريوم ٢

(٤) مسحوق مغنيسيوم ٥

او كسيد السيريوم ١

هيدروكسيد الكالسيوم ١

(٥) مسحوق المغنيسيوم ٥

او كسيد المنجنيز ١

(٦) مسحوق المغنيسيوم ١٠

او كسيد السيريوم ٢

او كسيد المنجنيز ١

والمدة التي يضيئها ٢ الى ٣ جرام من المساحيق الآتية الذكر هي نصف

دقيقة - وهي مدة كافية للتصوير .

## مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

مظهر الميتول والهيدروكينون

ميتول ٤ جرام

سلفيت الصوديوم ١٠٠

هيدروكينون ٥٠٧

كربونات الصوديوم ٧٥

ماء مقطر ١٠٠٠ ستي متر مكعب

تضاف الى هذا المركب كمية من الماء المقطر مساوية له عند الاستعمال

سائل تثبيت مع الشب

شب ( سائل مركز ) ١٠٠٠ ستي متر مكعب

سلفيت الصوديوم ( سائل مركز ) ٢٠٠ الى ٣٠٠ ستي متر مكعب

سائل الهيبوسلفيت ( بنسبة ١ الى ٥ ) ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ ستي متر مكعب

سائل مزيل للهيبوسلفيت

براو كسيد الهيدروجين ٢٥ ستي متر مكعب

ماء مقطر ١٠٠٠

بعد غسيل الزجاج السلي جيداً في الماء ينطس في هذا السائل مدة دقيقتين

فقط ثم يغسل بالماء ويجفف. واذا تعذر ايجاد البراو كسيد فيغسل الزجاج السلي بالماء

مدة دقيقة واحدة ثم يوضع في حوض به ماء مذاب فيه قليل من برمنغنات البوتاسيوم

وعند ما يزول لون البرمنغنات البنفسجي الجليل يغسل الزجاج جيداً بالماء ويجفف.

طريقة منكروثن في تقوية الزجاج السلي

أ برومور البوتاسيوم ٢٣ جرام

٢٣	يكفورور الزئبق
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء منظر
٢٣ جرام	ب سياتور البوتاسيوم النقي
٢٣	نترات الفضة
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء منظر

والطريقة هي ان يذاب السياتور واتفضة كل بمفرده في كمية من الماء ثم يضاف الثاني الى الاول حتى يكون راسب ثابت ثم يترك الخليط مدة ١٥ دقيقة وبعد الترشيح يضاف الى المحلول الرموز له بحرف (ب) باقي الماء.

وعند الاستعمال يوضع الزجاج السلي في المحلول الرموز له بحرف (أ) حتى يبيض لونه ثم ينسل جيداً في الماء ويوضع في المحلول الرموز له بحرف (ب) واذا زادت التقوية فيمكن التخفيف بسائل هيسايت الصوديوم الخفف.

#### طريقة إدر في تخفيف الزجاج السلي

٥ جرام	سياتور ابوتاسيوم
٢	بودور البوتاسيوم
٢	يكفورور الزئبق
١٠٠٠ ستي متر مكعب	ماء مقطر

والطريقة هي ان يذاب الزئبق ثم البودور وبعدهما السياتور . والاخير يذيب الراسب الاحمر المتكون من الزئبق والبودور . وفعل هذا الخفف بطيء ولكنه لا يثلف الزجاج الحساس.

#### طريقة تحضير ورنيش بارد

١٠ جرام	سلويد
٥٠٠ ستي متر مكعب	خلات الاميل



# صناعة الحفر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور  
والطبع بالألوان<sup>(١)</sup>

نميد

الحفر على الزنك هو من أهم فروع التصوير الشمسي لأن بواسطته  
يمكننا الحصول على عشرات من الرسوم والصور الفنية بكل سرعة وسهولة  
وبمن بخس جداً

وللحفر خواص حسنة كثيرة منها الأمانة في النقل والمحافظة الكلية  
على دقائق الأصل وإمكان التكبير أو التصغير وغير ذلك مما لا نحصل عليه  
إذا استعملنا أية طريقة صناعية أخرى

ويستخدم هذه الصناعة في هذه الأيام كثير من المشتغين بالعلوم  
والفنون والصنائع مثل المهندسين والبنائين والمصورين والرسامين والمؤلفين  
وأرباب الصحف والتجار ... الخ

وطريقة الحفر على الزنك (الزنكوغراف) وإن تكن قد حلت  
مكان الليثوغرافيا والحفر باليد فإنه يجب ملاحظة أنها مجرد واسطة موصلة  
إلى نقل شيء كأصله ولذا يجب الاعتناء في تحضير الصور أو الرسوم أو  
الخرائط المراد الحصول على صور منها بهذه الطريقة .

(١) ملخص محاضرة ألقاها جناب المستر كيرني رئيس القسم الفوتوغرافي بمصلحة  
المساحة بالجيزة .

ولما كان لتحضير الخرائط الجغرافية أهمية عظمى فقد رأينا ان نبين هنا ما يجب على الطالب عمله قبل الشروع في عملها بآلة التصوير الزنكوغرافي وحفرها .

### تحضير الخرائط

يجب ان يكون الورق المراد الرسم عليه ابيض ناصعاً او مائلاً قليلاً الى الزرقة وناعماً . ويلاحظ ان اقل أثر للصفرة فيه يظهر في الصورة اسمر . واذا كان خشناً فيصعب رسم الخطوط الطويلة فيه مستقيمة لا سيما اذا كانت رفيعة جداً . وعند تصوير الاشكال المرسومة على هذا الورق تلقي الخشونة على الورق ظلاً يتناف الصورة عند طبعاها

ويجب قبل تحبير الرسم نحو الرصاص حتى لا يترك غير اثر ضعيف يمكن ان يكون مرشداً للمحبر لأن الخطوط تظهر عند النقل مكسرة . ويجب جعل الرسم خطوطاً سوداء قائمة او نقطاً اما التور فيها فيجب عمله بهيئة خطوط رفيعة او نقط رفيعة ولكن من نوع الحبر المستعمل للظا

واذا امكن رسم مسودات الخراط بمحبر ازرق باهت بدل الرصاص فكون اصوب بكثير لانه يستغنى في هذه الحالة عن نحو الرصاص لأن اللون الازرق الباهت يظهر عند النقل ابيض ناصعاً

ويلاحظ عند تنظيف الرسم بعد تحبيره ان تبقى الخطوط ناعمة لا خشنة من كثرة المحو ومن الخطأ استعمال المطاط ( اللستك ) لهذا الغرض لانه يثقل الخطوط ويجعلها خشنة وتفضل استعمال لباب الخبز الطري لانه لا يؤثر على الخطوط ادنى تأثير يظهر فيما بعد .

### تحضير الرسوم

واذا اريد رسم الصور لنقلها وحفرها فيجب ان يجري ذلك على ورق النقل الابيض او الابيض المائل الى الزرقة ولكن الحذر من استعمال الورق الاصفر. وعلى الرسام ان يحفظ هذا الورق دائماً في الظلام لأن تعريضه للنور كثيراً يتلفه

### الكتابة على الخراط

ويجب في كتابة الأسماء او طبعا على الخراط ان تكون الأحرف واضحة وحادة وبعتوى واحد ولا يجب غرسها في للورق لئلا يظهر عليها ظل يتلف شكلها. وفضلاً عن هذا يجب ان يكون الحبر خالياً من المواد الزيتية لئلا ينتشر الزيت على الورق فيصفر لونه وعند النقل يظهر اسود كالأحرف.

### حفظ الخراط وورق النقل

ويجب حفظ الخراط وورق النقل دائماً مسطحاً لأن لفه يجعله قابلاً للتلف بسرعة. والحذر من وقوع الاقدار عليه لأنها حينما تظهر عند النقل وبعد تحضير الرسم يحضر الزجاج السلي الحساس بالطريقة المعروفة « بطريقة الكولوديون الرطب »

### « طريقة الكولوديون الرطب »

كانت طريقة الكولوديون الرطب مستعملة عند جميع المصورين فيما مضى وكانوا يستخدمونها في رسم صور الأشخاص والمناظر الطبيعية والمباني وما شاكلها ولما اكتشفت طريقة تحضير الألواح الهلامية الجافة

السريعة التأثير بالنور تركت « طريقة الكولوديون الرطب » وقصر استعمالها على نقل الصور في صناعة الحفر على النحاس والزنك لان الالواح المحسنة بهذه الطريقة ابطأ بكثير من الالواح الحديثة والمطلوب هو ان تكون بطيئة، فضلاً ان لها خاصية لا توجد في الالواح الحديثة وهي ان الظل يكون فيها اسود فاتحاً والنور ابيض شفافاً (يتبع)

—•—•—•—

## مذكرات في الزنكوغراف

تحضير الكولوديون اليودي

١٠٠ سنتي من مكعب	اثير كبريتيكي درجة ٧٢٥ ر.
« « « ٤٠	الكحول درجة ٥٠٨ ر.
٢٧ جرام	بيروكسيلين
« « ٧ ر.	يودور الامونيوم
« ١	يودور الكاديوم
٤٠ سنتي من مكعب	الكحول درجة ٨٣٠ ر.
( ملحوظة ) هذا الكولوديون يظهر بمظهر اليروجاليك الحمضي	

## تحضير السائل المحسس للكولوديون

٧٥ جرام	نترات الفضة المبلورة النقية
١٠٠٠ سنتي من مكعب	ماء مقطر
« « « ٢ ر.	حمض نريك

—•—•—•—



# اعلانات

## لونا بارك (وادي القبر)

افتتح هذا الملتزم الكبير في غضون شهر ابريل واستحضر عدة  
العاب جميلة خلاف ألعاب السكيتة المعروفة وهو احسن مكان  
للرياضة في القاهرة .

---

## كازينو كورسال

بشارع جلال بالتوفيقية بمصر

احسن ملعب يمكن ان تقصده العائلات للرياضة وسماع الاغاني  
ومشاهدة الالعاب الافرنجية .

---

## سنياتوغراف بيوغراف

بشارع جلال بالتوفيقية بمصر

( سنياتوغراف ثيولت سابقاً )

تعرض فيه كل ليلة اجمل المناظر التخيلية والطبيعية والروايات  
الادبية والاخلاقية .

---

## سنياتوغراف البلديع

بقاعة كليبر بشارع بولاق امام التلفزيون المصري

يعرض في كل ليلة مناظر لطيفة وروايات بديعة

# مجلة الفنون الجميلة والصنوبر الشمنى

---

السنة الاولى	العدد الثاني	يونيه سنة ١٩١٣
--------------	--------------	----------------

---



المصور الايطالي الشهير

ليوناردو دافنشي

## التصوير الشمسي

### آلات التصوير - أنواعها وكيفية استعمالها

آلة التصوير الشمسي هي عبارة عن جهاز يحمل في واجهته الامامية عدسة للتصوير وفي واجهته الخلفية لوحًا حساسًا لارتسام صور المرئيات التي تنفذ من العدسة عليه .

وتوجد في المتجر جملة انواع من هذه الآلات وهي مقسمة بحسب حجمها وكيفية تركيبها الى قسمين احدهما ثقيل الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير الاشخاص الثابتين ونقل الخطوط والرسوم والصور والآثار خفيف الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير المناظر الطبيعية وصور الحفلات وبالجملة جميع الاشياء المتحركة .

اما النوع الثقيل الحمل فله بالاجمال شكل واحد ويتركب عادة من:  
اولاً - جسم الآلة وهو عبارة عن غرفة مظلمة بشكل منفاخ مبطن بقماش اسود .

ثانياً - واجهة امامية وهي عبارة عن اطار من الخشب تتركب عليه لوحة مثقوبة من الوسط ثقباً يسع العدسة . وهذا الاطار اما ثابت في مكانه او متحرك على قضبان لها اسنان والاول يستعمل عادة لنقل الخطوط والرسوم والصور والثاني يستعمل لتصوير المناظر والاشخاص .

ثالثاً - واجهة خلفية وهي عبارة عن اطار متركب عليه لوح من الزجاج المصنفر يمكن استبداله عند التصوير بصندوق يعرف بالمحفظة وهو الذي

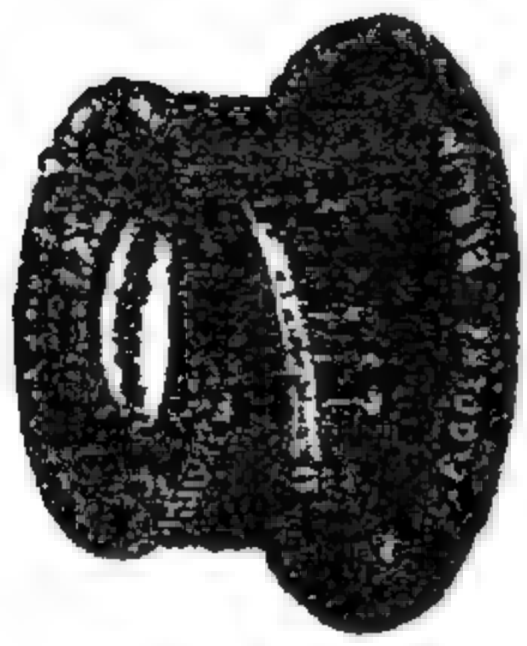
توضع فيه الواح الزجاج الحساسة المراد التصوير عليها . وهذا الاطار يكون ثابتاً اذا كانت الواجهة الامامية متحركة ومتحركاً على قضبان اذا كانت الواجهة الامامية ثابتة فضلاً انه يكون احياناً متحركاً من الوسط .

رابعاً - محفظة او اكثر للزجاج الحساس وهذه هي المعروفة ( بالشاسيه ) .

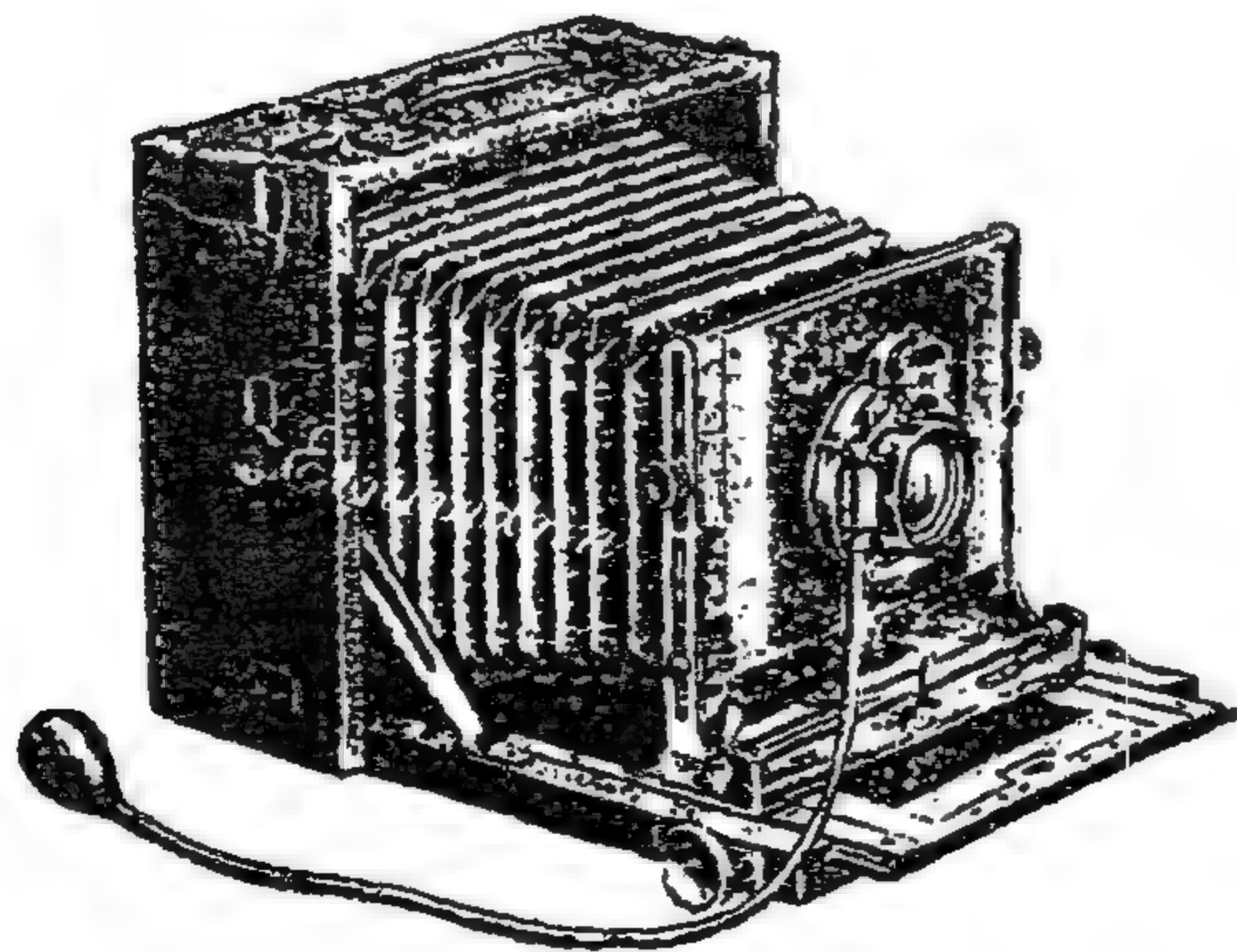
خامساً - قاعدة اما ثابتة او مرتكزة على عجل صغير او مؤلفة من قوائم وكلا النوعين قابل للرفع والانخفاض

سادساً - عدسة اما مفردة او مزدوجة ولها غطاء او جفن يقوم مقامه . واللوحه المركبة عليها هذه العدسة قابلة للتحريك يمينا او شمالاً والى اعلى او اسفل بحسب الحاجة

سابعاً - ميزان ماء



وهذا النوع من الآلات يصنع عادة من خشب الجوز المخزون ويلون باللون الاصفر الذهبي . ويلاحظ في مشتراه جودة الخشب والمادة المصنوع منها المنفاخ واحكام الصنعة



اما النوع الخفيف الحمل فقد تفننت المصانع فى عمله والشائع الاستعمال منه عند المصورين والغواة هو :-

اولاً - الشكل

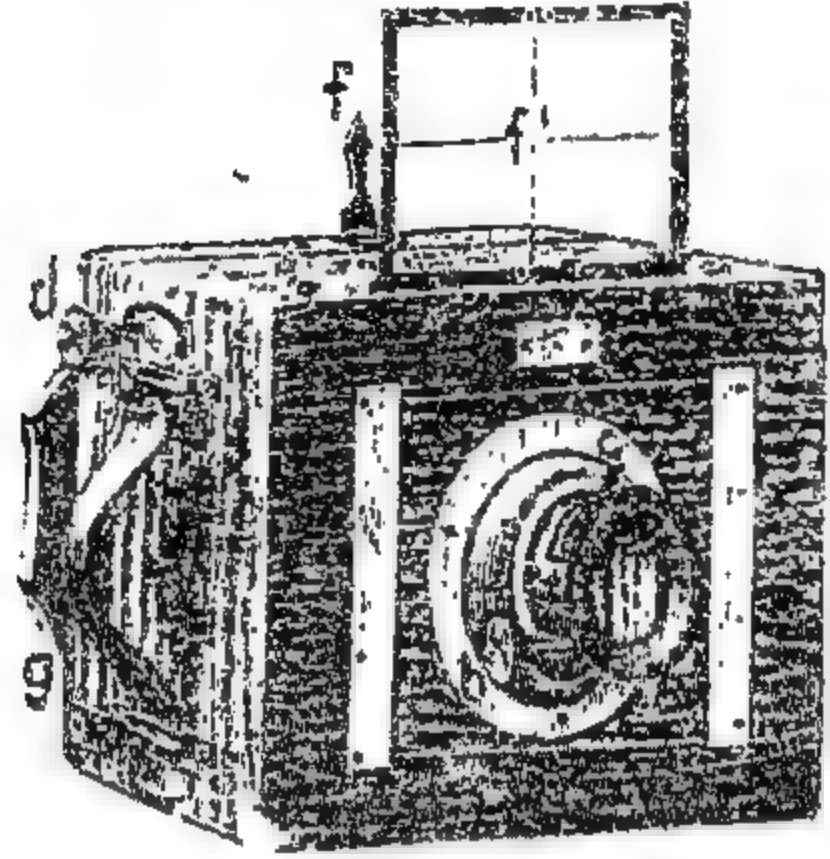


المصنوع بهيئة الصندوق المستطيل وهو عبارة عن صندوق من الخشب المدهون من الداخل بالبوية السوداء، وفي واجهته الامامية عدسة مركب عليها جفن يفتح ويغلق بحسب ارادة المصور فيمكن جعل المدة ساعات او دقائق او ثواني او كسر صغير جداً من الثانية الواحدة . ويقوي النور ويخففه في العدسة جهاز من النوع المعروف بديافراجم ايريس . وفي داخل هذا الصندوق مخزن لمدة محافظ للزجاج الحساس او الشريط الحساس المعروف « بالفلم »

ثانياً - الشكل المعروف بالكوداك وهو عبارة عن صندوق مستطيل الشكل غير سميك اذا ضغط الانسان على زر فيه انفتح باب في داخله منفاخ في واجهته الامامية التي تتحرك على قضبان عدسة بالشكل الذي اسلفناه بزيادة نابض او نفاخة من اللستك متصلة بانبوبة لفتح الجفن واغلاقه بسهولة . وهذه الواجهة تتحرك يمينا وشمالاً والى اعلى واسفل . وهم يضمون في اعلاها عادة صندوقاً صغيراً من البلور لرؤية الاشباح فيه . وفي القاعدة التي تتحرك عليها الواجهة المذكورة لوحة مقسمة لمعرفة المسافة بين الآلة وبين المرئيات .

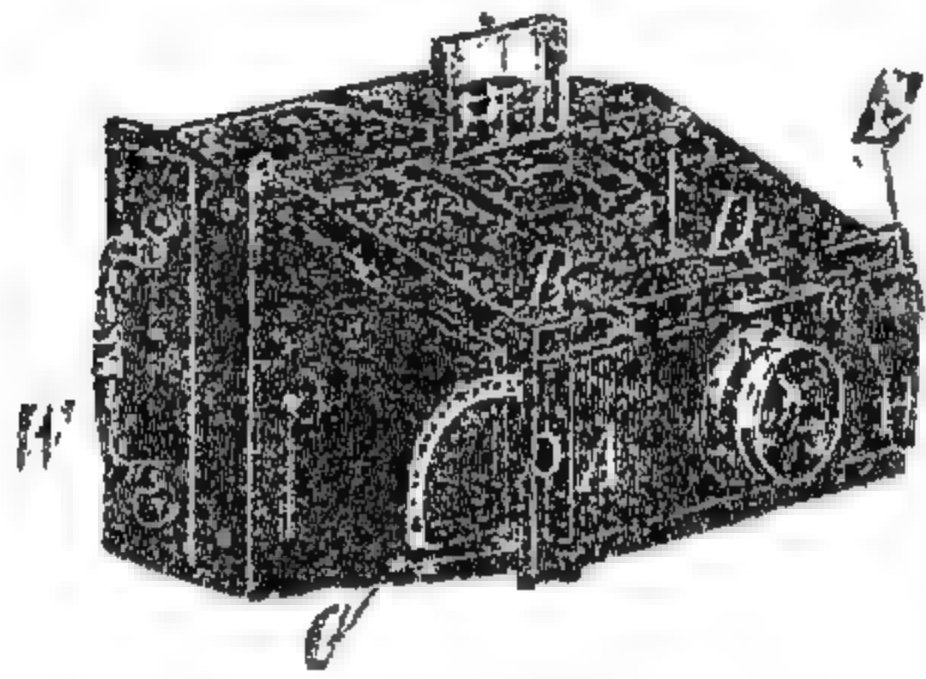
اما الواجهة الخلفية فتميزها اطار به لوح مصنفر للاستعاضة به عن الصندوق البلور آنف الذكر وهذا يستبدل عند التصوير بالمحافظة المحتوية على اللوح الحساس او بغطاء يمنع نفاذ النور عن الشريط « الفلم » الحساس الآمن ثقب عليه ورقة من نوع البرشمان الاحمر لرؤية نمرة قطعة « الفلم » المراد التصوير عليها منعاً للخطأ

ثالثاً - نوع كالأنف الذكر مركبة عليه مرآة بشكل هندسي ترى



المصور الشكل المراد تصويره بطريقة واضحة ويعرف « بالريفليكس »

رابعاً - نوع بهيئة النظارة المقربة داخله مخزن للزجاج الحساس وهو لا يختلف عن



النوع الاول الا في شكله الخارجى ويعرف « بالچومل »

خامساً - نوع بالشكل المتقدم وانما

له عدستان بدل واحدة ، واللوح الحساس يقسم بفواصل من الخشب الى قسمين ترسم في كل منهما صورة الشكل مع اختلاف بسيط في الصورتين بسبب وضع العدستين ويسمى « بالستيريوسكوب »

سادساً - نوع بالشكل الاول وانما له عدة عدسات بدل واحدة وغالباً تكون ستة او اثنتي عشرة او اربعاً وعشرين عدسة واللوح الحساس يقسم بفواصل من الخشب بقدر عدد العدسات وترسم في كل جزء منه صورة مماثلة للأخرى بقدر طابع البريد وهذا النوع يعرف « بآلة طوابع البريد » وانما يلاحظ عند التصوير ان توضع صورة ايجابية كبيرة امام الآلة لترسم على اللوح الحساس بواسطة العدسات الكثيرة الموجودة في واجهة الآلة الامامية

سابعاً - نوع بشكل صندوق مستطيل في احد جوانبه المستطيلة عدسة متحركة على هيئة نصف دائرة مركبة على بوق من الجلد ، ومزينة

هذا النوع ان المصور يتمكن من رسم المناظر بزوايا كبيرة من الجانبين ويسمى « بالانوراميك »

ثامناً - نوع بشكل صندوق داخله آلة لرسم المناظر المتحركة (السينماتوغرافية) وهذه المناظر ترسم على « فلم » له مخزن مخصوص في داخل الآلة ويلتف بحركة منتظمة على اسطوانة . ويسمى هذا النوع « بآلات التصوير السينماتوغرافي »

وتوجد انواع أخرى لا تختلف في تركيبها كثيراً عما ذكر . هذا بخلاف آلات التكبير والتصغير والتصوير بالالوان الثلاثة بالطريقة الحديثة والزنكوغراف والميكروغراف . . . . الخ

وفي الاعداد التالية تفصل ما اجملناه هنا لاسيما عند كلامنا على العدسات وانواعها وزاياها والسلام

.....

## تحضير كلورور الذهب

من مخاليط الذهب كالملة الذهبية والمصوغات

يلاحظ في تحضير كلورور الذهب ان جميع انواع الذهب المستعملة في ضرب المسكوكات وصباغة ادوات الزينة الذهبية غير نقية بل مخلوطة بالنحاس والفضة وجملة معادن اخرى . ولذا يجب عند تحضير كلورور الذهب منها تنقيتها اولاً من جميع المعادن المخلوطة بها .

ويلاحظ عند حل الذهب ان سائل التحليل يختلف في تركيبه باختلاف المعادن المخلوطة بها الذهب وان المركب اللازم للتحليل لا يمكن معرفته الا بالتجربة . وعلى

## مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدين

### ١ - غير اللعاع

يجب حفظ هذا الورق ضمن الاستعمال داخل مظاريفه في اماكن نظيفة جافة مع ملاحظة ان تبقى الطبقات الحساسة متقابلة .

وعند الطبع - اذا اريد التلوين باللاتين - يجب ابقاء الورق في النور حتى يتحول سواد الظل الى لون برونزي معدني ثم يغسل بالماء حتى يصير لونه احمر جيلا . واليك مركب التلوين الذهبي :

أ ماء مقطر ١٠٠٠ سنتيمتر مكعب

ورق ١٠ جرام

ب كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

وعند الاستعمال يضاف ٥٠٠ سنتي متر مكعب من حرف أ الى ٣ سنتي متر مكعب من حرف ب . وتوضع الاوراق المطبوعة في هذا السائل حتى يصير لونها ثابتاً ثم تغسل جيداً بالماء وتوضع في مركب اللاتين التالي :

ماء مقطر ١٢٠٠ سنتي متر مكعب

كلوروبلاتينيت البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل  $\frac{1}{100}$  ١٥ سنتي متر مكعب

وبعد ان يسود لونها تغسل جيداً بالماء وتثبت مدة عشرة دقائق في هيبوسلفيت الصودا بنسبة ٥ اجزاء الى مائة من الماء ثم تغسل جيداً بالماء وتلصق على الورق المقوى وتنقل جيداً باكلة الصقل

ويمتاز هذا الورق بسرعة تلوينه وتثبيته ولذا يجب ان لا تزيد كمية المواد عما هو



مذكور هنا وان يرشح سائل البلاتين أثر التلوين به في كل مرة ولا بأس من تقوية  
بعد الترشيح بإضافة قليل من المركب التالي عليه :

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

كلورو بلانيت البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل  $\frac{1}{100}$  ١٥ سنتي متر مكعب

٢ - اللعاب

حضر احد مركبات التلوين التالية :

(١) أ - ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٥ جرام

ب - كلورو الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

عند الاستعمال يضاف ٢٠ سنتي متر مكعب من حرف ب الى ٥٠٠ سنتي متر  
مكعب من حرف أ

(٢) ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

شب ٦ جرام

حمض ليونيك ٦ جرام

سلفوسيانور الامونيوم ٢٤ جرام

كلورو الذهب  $\frac{1}{100}$  ٤٠ سنتي متر مكعب

(٣) ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٦ جرام

خلات الصودا المبلورة ٣٠ جرام

محلول كلورو الذهب  $\frac{1}{100}$  ٤٠ سنتي متر مكعب

ثم حضر مركب الثيت التالي :

١٠٠٠ مقطر ١٠٠٠ متي متر مكعب

هيو سلفيت الصودا ١٠٠ جرام

وعند الاستعمال اطبع الورق الحساس اولا بلون اغمق من اللون الذى انت  
طالبه ثم ضعه فى احد سوائل التلوين السائلة وعند مآتراه تلون باللون الذى ترغبه  
اغسله جيداً بالماء ثم ثبته مدة عشرة دقائق فى سائل التثبيت الآنف الذكر وبعد  
ذلك اغسله بالماء جيداً مدة نصف ساعة وضعه على الأثرين افرغ من ورق التشفير  
ثم قص اطرافه بمقص ونشبه والصقه ثم اتركه حتى ينشف وبعد ذلك اصقله جيداً  
بآلة الصقل المعروفة

## صناعة الحجر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور

والطبع بالألوان

(تابع ماقبله)

تنظيف الزجاج

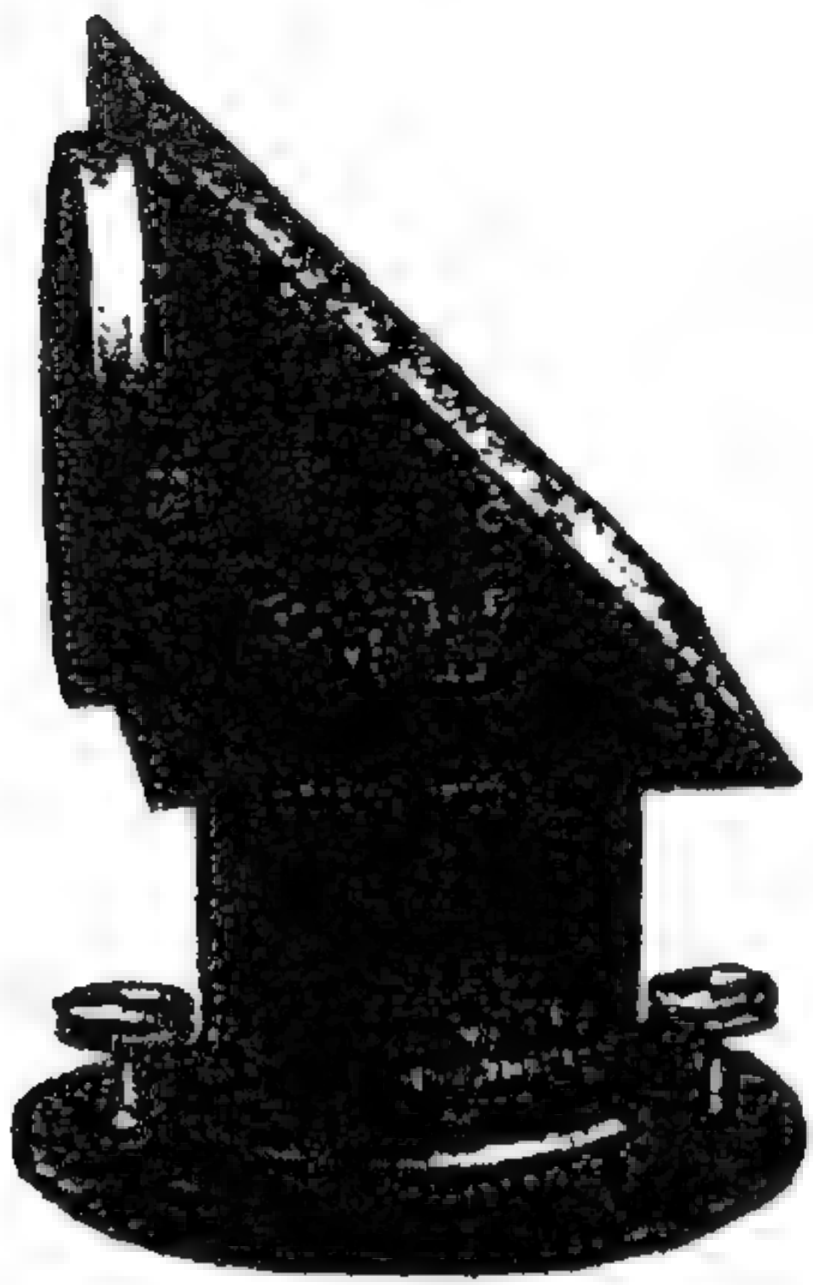
يجب ان تكون الواح الزجاج التى تحضر عليها الصور السلبية من  
النوع المصقول الجيد الخالي من الفقائيع والخدوش . وكيفية الاستعمال هي  
ان تنظف اولاً بالمواد الكيماوية وذلك بوضعها فى محلول يكترومات  
البوتاسيوم المركز بعد اضافة كمية مساوية من حمض الكبريتيك المخفف  
بالماء بنسبة ٢٠ فى المائة عليه . وبعد ذلك تغسل بالماء ثم تفرك من الجانبين

بمعينة مصنوعة من مسحوق طرابلس والماء المضاف اليه بضع نقط من سائل النوشادر . وعند ما تجف المعينة يفرك الزجاج بقطعة من القماش النظيف الناعم ثم يصفى بقطعة نظيفة من جلد التنظيف الجيد .

وهذه العملية في منتهى الاهمية لأنها اعظم مساعد على النجاح في العمل واذا ترك على الزجاج أقل اثر للمواد الدهنية او الاقدار فانه حتماً يؤثر على العملية في ادوارها التالية فتفصل المادة الجيلاتينية عن الزجاج اثناء الاظهار او التجفيف

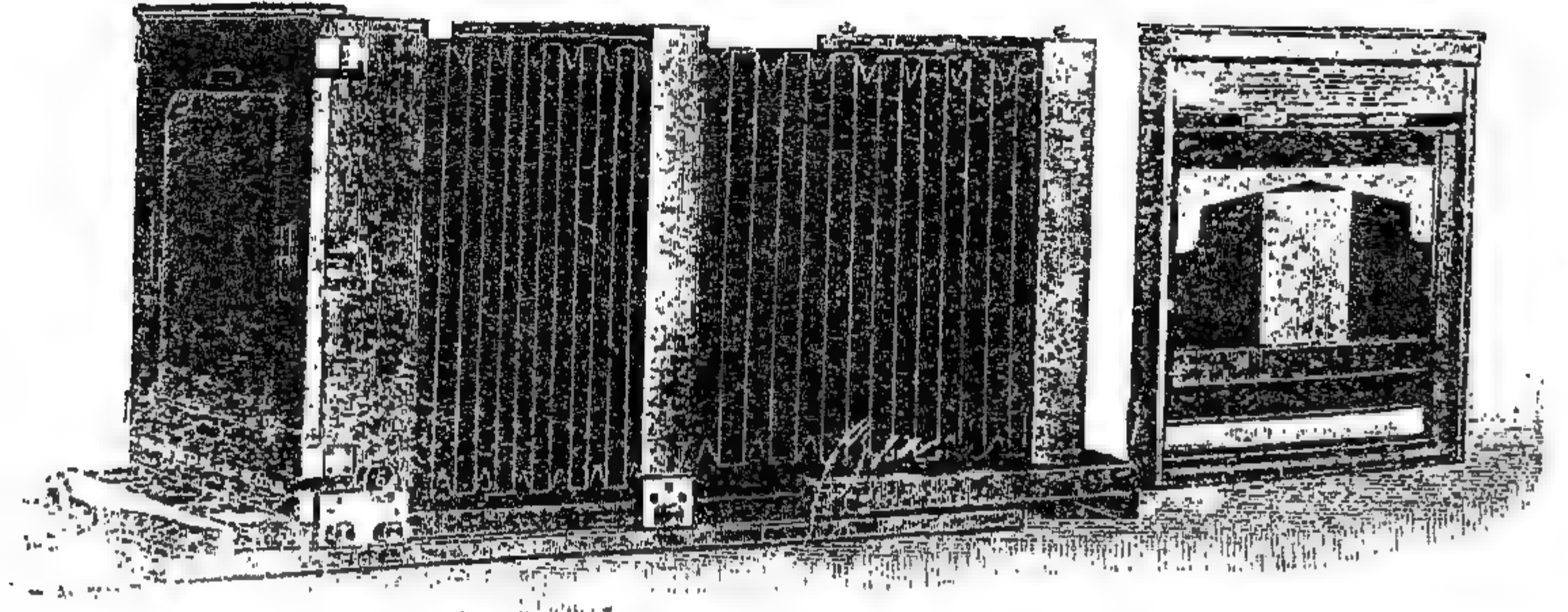
وبعد عملية التنظيف المذكورة يجب وضع شريط رفيع من الالبومين او محلول اللستك على حافة اللوح المراد تحسيسه وذلك بقطعة صغيرة من القطن بحيث لا يزيد عرضه عن السنتيمتر الواحد وبعد هذه العملية يترك اللوح ويشعر في تحضير آلة التصوير

تحضير آلة التصوير



منشور

آلة التصوير الزنكوغرافي هي عبارة عن غرفة مظلمة لا ينفذ اليها النور الا من عدسة مركب عليها منشور من البلور الغرض منه قلب المرئيات يميناً وشمالاً ترى معكوسة في اللوح المصنفر الموضوع عامودياً خلف الغرفة المظلمة وهذا اللوح يقدم باطاره الخشبي ويؤخر بواسطة عجل يسير فوق قضبان من النحاس لها اسنان



والغرض من ذلك التقديم والتأخير اظهار دقائق الرسم على اللوح المصنفر ويكون ذلك اما بالتجربة او بطريقة حسائية لا لزوم لشرحها هنا.

#### تحضير الزجاج الحساس

وبعد ذلك يذهب المصور الى الغرفة المظلمة لتحضير الزجاج الحساس والطريقة هي ان يأخذ لوح الزجاج الذي نظفه بالمواد الكيماوية ويضع عليه طبقة من الالبومين ويضعه على مسند لوضع طبقة من الكولوديون اليودي البرومي عليه . اما الكولوديون نفسه فهو عبارة عن سائل كثيف يحضر بأذابة قطن البارود في مزيج من الكحول والاثير الكبريتيكي بكميات متساوية تقريبا . وبعد ان تتطاير مواد التحليل من السائل تتكون على الزجاج طبقة شفافة رقيقة جداً .

وطريقة جعله حساساً هي ان يوضع عليه قبل وضعه على الزجاج انواع مخصوصة من البرومور واليودور قابلة للذوبان في واحد على الاقل من السوائل المذابة لقطن البارود واكثر هذه الاملاح استعمالا برومور وبودور الكادميوم والامونيوم والزنك وكلها قابلة للذوبان في الكحول . ثم ينقل اللوح الموضوعة عليه طبقة الكولوديون البرومي اليودي الشفاف الى حوض معد للتحسيس موضوعة فيه كمية كبيرة من محلول



نترات الفضة بنسبة ٨ في المائة . وهنا يتغير حالاً لون شريط الكولوديون فيصير ابيض بلون الابن ويزداد هذا اللون ظهوراً حتى يصير بلون القشطة . والسبب في ذلك هو ان مواد اليودور والبرومور التي لا لون لها الموجودة في الكولوديون تتحول الى يودور وبرومور الفضة ولكليهما لون ابيض مائل الى الصفرة . وهنا تكون الطبقة شديدة التأثير بالنور الابيض . ولا يمكن تحديد المدة اللازمة للتحميس في محلول نترات الفضة لأن حرارة السائل لها تأثير على المدة وانما على كل حال لا تزيد عن خمس دقائق . والآن يكون اللوح معداً لرسم الصورة عليه فيوضع في محفظة (مكبس) مخصوص ويوضع في آلة التصوير ويعرض للنور بطريقة التصوير الشمسي وبعد ارتسام الصورة عليه يشرع في اظهاره وتثبيتة في الغرفة المظلمة التي يجب ان تكون منارة بالنور الاصفر

اما سائل الاظهار فيتكون من اثنين في المائة من محلول كبريتات الحديدوز Ferrous Sulphate مضاف اليه حمض خليك مبلور والكحول بنسبة جزء منها الى جزء من كمية الحديد المستعملة . فاذا كانت مدة التصوير كافية فان الصورة تظهر فجأة أثر صب سائل الاظهار على اللوح وانما يلاحظ ان تكون كمية سائل الاظهار التي تصب على اللوح صغيرة جداً لئلا تزول آثار نترات الفضة المحس بها الكولوديون فتختفي عند ذلك الصورة . وهنا تزداد الصورة وضوحاً وعندما ينتهي الاظهار يصب السائل المظهر ويغسل اللوح بالماء حتى تزول آثار المواد الدهنية تماماً .

اما عمل السائل المظهر في كشف الصورة فهو احالة املاح الفضة الموجودة في الكولوديون الى فضة معدنية في الاجزاء التي تعرضت للنور .

وأما الأجزاء التي لم تتأثر بالنور فلا تحال فيها إلا ملاح بل تذوب وتغسل وطريقة ذلك أن يصب على اللوح محلول سيانور الفضة بنسبة اثنين في المائة وعند ما تزول آثار البياض من الخطوط يغسل اللوح جيداً بالماء .

وبعد ذلك يقوى اللوح بصب سائل برومور النحاس عليه حتى يختفي لونه ثم يغسل بالماء ويترك بضع دقائق لينشف وبعد ذلك يسود لونه بسائل نترات الفضة بنسبة عشرة في المائة ويغسل ثانياً وتكرر هذه العملية أي إزالة اللون برومور النحاس والنسيل وإعادة اللون بنترات الفضة جملة مرات حتى تظهر الصورة شفافة واضحة الدقائق . وإذا بقي أثر للتفشيخ في الصورة فتعامل بمحلول مخفف جداً من اليود ويودور البوتاسيوم المضاف عليه الكمية اللازمة من سيانور البوتاسيوم لإزالة لونه . ومن العبث إعادة هذه العملية أو اطالتها لئلا تلف الصورة وتضيع معالمها .

وعند ما ينشف اللوح يدهن بورنيش مكوّن من محلول صمغ الدمار في البنزول المكرر بنسبة خمسة أجزاء من الأول إلى مائة جزء من الثاني . وهنا يجب تصليح ما يوجد في الصورة من الخدوش أو البقع لئلا يظهر في النحاس أو الزنك عند الطبع . وذلك التصليح يكون بالحبر الهندي المذاب في الماء مع إضافة قليل من الصبغة الحمراء بواسطة فرشاة من الشعر . وبعد هذه العملية يشرع في تحضير المعدن المراد الطبع عليه كالزنك أو النحاس أو الألومنيوم والآخر أفضل من الأولين لأنه لا يؤكسد بسرعة مثلها فضلاً عن الدقائق تظهر فيه أوضح وثقله لا يزيد عن ثلث ثقل الزنك ويجب أن لا يقل سمك صفيحة المعدن المراد الطبع عليها عن المليمتر

الواحد . واذا اشترت هذه الصفائح نظيفة ومعدة للاستعمال فيكتفى بتحييبها تحييباً رقيقاً من السطح المراد الطبع فيه أما باليد أو بآلة مخصوصة لهذا الغرض . وطريقة التحييب هي ان توضع الصفائح على الآلة ويذر فوقها حجر خفاف مسحوق ثم توضع عليها كور صغيرة من الخشب تغطيتها ثم تحرك الآلة وبعد عشرين دقيقة او نصف ساعة توقف الآلة وتستخرج الصفائح وهنا ترى عليها طبقة غير لماعة محبة تحييباً رقيقاً . ويجب غسل الألواح تحت الحنفية وتجهيفها بسرعة اما بصب ماء ساخن عليها ثم ابقائها على حدها او بوضعها على لوح ساخن ( والاخير يصنع عادة من حديد الظهر وتوضع تحته لمبة تشمل بالكحول لتسخنه )

واذا كان المراد الطبع على صفيائح الزنك فيجب اجراء هذه العملية بسرعة ثلاثا يؤكسد الزنك فتتلف الصورة عند الطبع

وبعد التحييب توضع صفيائح الزنك مدة دقيقتين او ثلاث دقائق في محلول شب البوتاس في الماء بنسبة خمسة اجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني مع اضافة حمض ثريك بنسبة ثلاثة في المائة من كمية السائل وبعد ذلك تغسل الصفائح جيداً بالماء ثم توضع عليها طبقة محسنة مكونة من جزء واحد من الالبومين او بياض البيض ومائة جزء من الماء ونصف في المائة من يكرومات الامونيوم ثم تنشف بسرعة على اللوح الساخن وعند ما تبرد توضع في مكبس الطبع تحت اللوح السلبي وتعرض لنور النهار مدة تراوحي بين الدقيقة الواحدة والثلاث ساعة بحسب كثافة اللوح السلبي ونوعه . ويجب على كل حال ألا تنقص مدة الطبع عن اللازم ثلاثا تنكسر الخطوط الرفيعة التي في الصورة وتزول اثارها . كما ان لا تزيد المدة عن اللازم

لئلا تظهر الخطوط السميكة كتلة واحدة. وفي كلا الحالين يجب إعادة العمل على لوح جديد وانما يلاحظ ان العامل المتمرن لا يحتاج الى إعادة العمل. وبعد هذه العملية يذهب العامل بالمسكيس الى الغرفة المظلمة ويستخرج منه الصفيحة المدنية ويشرح في اظهارها ثم حفرها (يتبع)

### قرار

من مجلس ادارة الجمعية الفوتوغرافية المصرية

منعاً لتعطيل الاعمال قرر مجلس ادارة الجمعية بجلسته المنعقدة بمنزل المرحوم آصف باشا بالسيدة زينب بمصر في مساء الخميس ٨ مايو سنة ١٩١٣ ما يأتي :

اولاً فصل الاعمال الفنية عن اعمال الادارة

ثانياً تشكيل لجنة فنية برئاسة حضرة شكري افندي صادق

ثالثاً ان تختص اللجنة الفنية المذكورة بأعمال الجمعية الفنية فلاحظ امر التعليم بالمدرسة والتحرير بالمجلة والتحضير بالمعمل الكباوي وترتيب المعرض وتنظيم المشغل وبالجلة كل عمل فني تقوم به الجمعية

رابعاً ألا يترتب على هذا الانفصال تحمل اللجنة الفنية أدنى مسئولية والمسئول شخصياً هو حضرة مدير الجمعية المكلف بالمراقبة العامة. مدير الجمعية

مدير الجمعية

### معرض تصوير بليريز الاسكندرانية

افتتح هذا المعرض في الشهر الماضي فكان كعبة عشاق الفنون آتية والتصور الشمسي في مصر. وقد زرناء فوجدناه حاوياً لكثير من الصور البديعة وانما يسودنا ان لا يكون بين العارضين من المصريين غير شاب واحد هو حضرة موسى افندي ناجي - اكثر الله من امثاله وعوضنا خيراً فيمن نرغم الجرائد بأعمالهم ولا نرى اعمالهم



... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

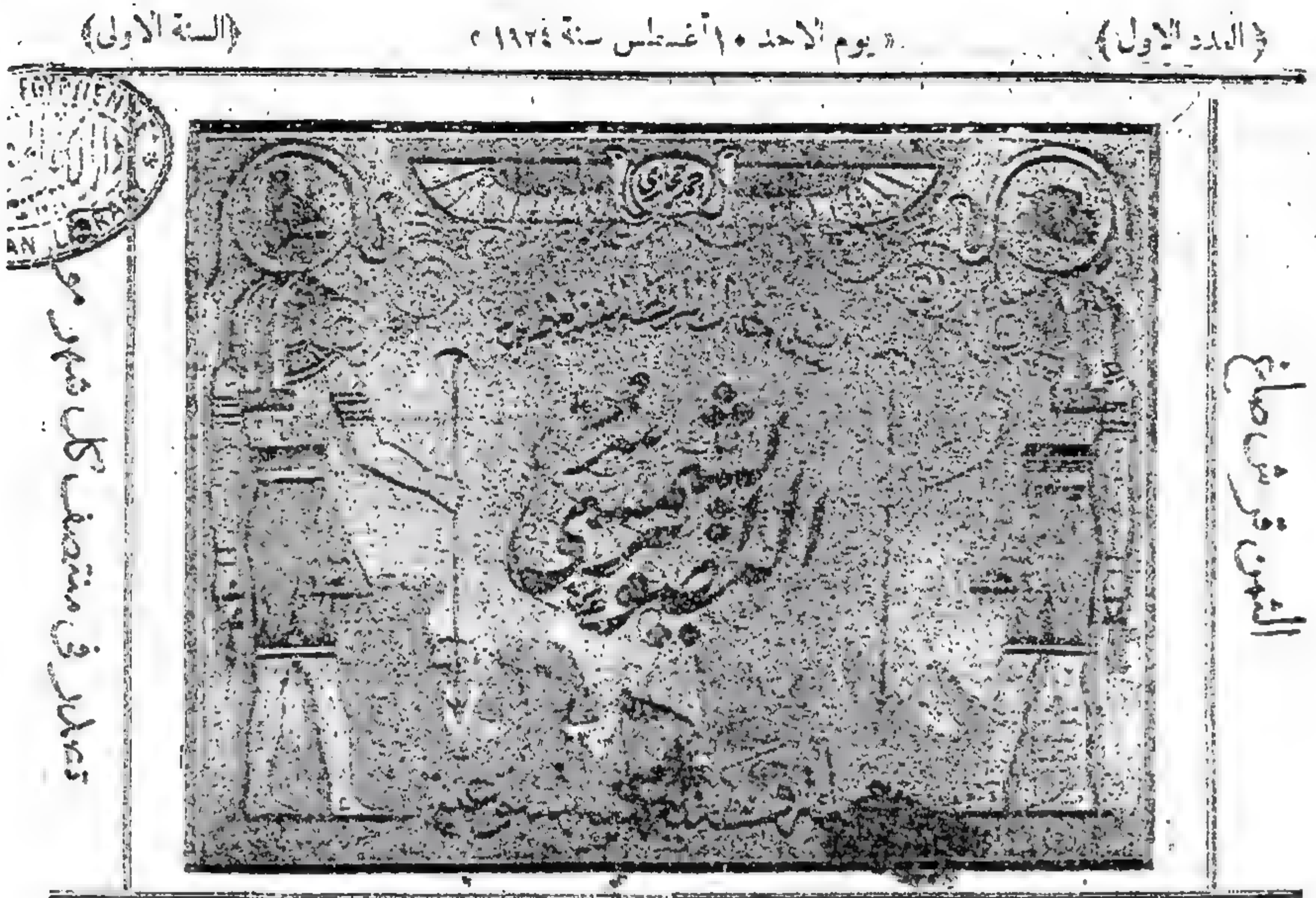
ملحق رقم (٣)

---

مجلة التصوير الشمسي







(التصوير الشمسي) وقد  
تفضل حفظه الله ان  
يوليها برسالته الرائعة  
المتمة عن هذا الفن  
الجميل وان يبعث اليها  
أحسن ما يروق له مما  
يكتبه أعضاء رابطتنا  
الموقرة وطائفة من  
الصورة الفنية مما يصورونه  
فله منا ومن القراء الشكر  
المزيد

أحمد حجازي



الإسماعيل  
أحمد أفندي حمدي  
يسرنا أن نثبت في صدر  
العدد الأول من مجلتنا  
صورة خيرة الشاعر  
للمصور الأستاذ أمين  
أفندي حمدي رئيس  
الرابعة الفنية المصرية في  
أسيوط الذي نحن  
مدينون له بالتشجيع  
والتعاضيد في إظهار مجلة



الاشتراكات والإعلانات

٥٠ عن سنة كاملة داخل القطر

٨٠ » » » خارج القطر

الإعلانات

» بدنى عليها مع الإدارة رأساً »

التصوير الشمسي

محلة فنية مصورة نصف شهرية مؤلفاً

للراملات والكابات

ترسل برسم الإدارة بشارع المقاصيص

بالصاغة مصر

لاترسل الرسائل لاصحابها

درجات أم لم تدرج

والمدر المستول احمد حجازى

بسم الله الرحمن الرحيم

« سأدلى سدى الى ان تصبح المصورة احب »

« الى المصري من سيكاته والزم اليه من مظهره »

« اسوة بالام العربية التي ادركت فوائد هذا الفن »

« الجبل »

امين حمدى

لك الحمد يا من صورت الانسان قاحكات تسوية وعلمته ما لم يكن يعلم وتعلم على زينة الوجود وسيد كل موجود سيدنا عهد وعلى آله وصحبه وتابعيه

اما بعد فاني انا الى الله تعالى من حولنا وقوتنا مبتقين بتصورنا ذاكرين ضيف تدبرنا متوجين اليه يكادنا فهو المح من المنفصل ان قطعنا عهد فن عناية بصفنا فامل الوفاء او قلنا قولاً فن فيض احسانه نرجو تحقيقه .

عولنا في كل امورنا عليك اللهم لا تكالاً لانفسنا طرفة عين . هذا ميدان سباق لنا من فرسانه . ومنتجع لحاق لنا من اعوايه . وانكنا من رواده وقصاده على ما بنا من ضيف . ندخل تلك الحلبه حدان الى ملوك هذا السيل الزرع ما رايته من نقص في فن التصوير الشمسي ارجوان يذهب مراره وتشرق بالعلماء انواره . في تلك الودينات اتى سانشرها تحت عنوان « التصوير الشمسي » باذلا في سبل نشرها كل من تخص وغال . مؤملاً لكل فلاح متتارها

من فضل الله كل مجاح حتى تربوا وادافوا ويتبع لظالمها لتكون ميداً لاصدين .

جعلنا تلك الودينات وقفاً على المهاتمين بالفن معدين لتلك عدتنا جهد الاستطاعة بخدر الطافه البشريه . وذلك جهد المفل وهدية الخالص فان صادف صيتهنا منهم قبولاً كان ذلك لنا خير جزاء غير ان لا تنسى عطف وزارة الشعب وتضيقها للفنون الجميله واقامة لجنة خاصة للنظر في ترقية الفنون . وانما نرجوها سداداً في اراي ونوبتنا في الحل حتى تنهض بالفنون الى المستوى اللائق بها فتثبت بالبوث وتأنى بالهين من ربح اتم انصيح مصر كبة الفساد ونجمة الزواد وما ذلك على حمة الماملين بعزيز .

وقبل ان اختم كلمتي انقدم الى رجال الفن وعشاق التصوير باية شكر تردد صداها الايام وتشرها صحائف الاعوام . واخص بالذكر رئيس الرابطة الفنية ودرة عند الطائفة الادبيه الاستاذ الفاضل امين افندي حمدى فانه حرس الله طابته وهبلى من وقته ما يصغر امامه الشكر ويضيم التناء . وفننا الله جميعاً لخدمة الفنون الجميلة انه على ما يشاء قدير

التصوير الشمسي





لطيف افندي نجيب عضو الرابطة الفنية وموظف بمصلحة التآليف المصرية

## التصوير الشمسي

التصوير هو الجمال، والجمال هو النبوغ، وما أجل النبوغ في التصوير

\*\*\*

ما أجل التصوير لا أولئك الذين احبه فشقوه . وما أجله ديام  
لا أولئك الذين يشمرون ببلده وحلونه

ما أجل تأخير هذا الفن الجميل في ذوى القلوب الرقيقة ، والنفوس  
الحساسة الذين يرتاحون الى مشاركة الحزوين في احزانهم ،  
ومشاهدة المائدين اعياء همومهم وانجاسهم ،

ما أجل تلك المناظر الطيبة لا أولئك الذين يحملون مصوراتهم على  
اكتافهم ويرصدون الشمس عند غروبها فتشرق ايمانهم اسرار العائيه  
وما وراء البحار

ما أجل تلك المناظر وما اوقع في النفوس هذه الذكريات الطلعه .  
ان ذاك التأثير لا شد فعلا في قلب المصور من اجل ان يتركه فخره .

\*\*\*

اعتاد بعض الملوك والنظام في اربابا وكثير من القلاعه والادب  
في انحاء الكرة الارضية ان يحجروا البلاد مانحين . حامين على اكنافهم  
من ابيهم وجائعات صانعة بها مصوراتهم وما ذاك الا ليكن طوارما

لنقل عجيب . او صوره لمظهر غريب . وعندما يأتون الى بلادهم  
يؤرضوا هذه التذكارات الجميلة ويسجلونها في مجمع "Album" محفوظ  
في خزائهم يرجعون اليه عندما تشغفهم الذكرى .

جاشت في خاطري هذه الفكرة الجميلة في اواخر سنة ١٩١١

فكنت في الحال واشتريت مصورة صغرى "Browlie" وصرت اصورها بها  
كل ما اجده جميلا من الساذ او مكان .. لبثت في عمل عذاب من الشهور  
بحرا ومعتمدا الى ان منعتني عن انام مزارلتها اعذار شخصية جديدة

ثم عاودتني الفكرة ثانية اول سبتمبر سنة ١٩٢١ وهو تاريخ انضمت به جمعية  
الرابطة الفنية المصرية بفضل الارشادات الكافية المتواليه التي تبعتني  
بها الرابطة . من حين ان آخر اصبحت الان مصورا دائما وديمه

حضره رئيسها الكاتب الشاعر الاديب والمصور النابغه المبدع الاستاذ  
د . ابن افندي حدى ، أصبحت المصورة احب الى من سيكارتني  
والزم الى من مقلاتي . فكمن مناظر جميلة انني ما يحيط بي من مرارة

الحياة وكم من فاعلات في جمال الطبيعة التي تفتطمها بمصورتي فنتت عني  
اكدارا واخرانا . وكم من خيال نجسم امامي حتى اجده خطوطه  
مرسومة في جو مصوري . وكانت الوانه محبوبه . بخيوط الالوان

اللطيفة المائلة على من السماء . نجسم الخيال - وتحرك الجماد -  
وتقرب الامال - تلك هي المصورة نجيب لطيف نجيب



## أنواع المصورات

الشكل الأول : مصورة ارتكاز

» الثاني : مصورة عاكسة

» الثالث : صندوق مصور

» الرابع : مصورة يد

» الخامس : صندوق الدنيا

» السادس : تستعمل فيها الألواح السلبية

» السابع : تستعمل فيها الشرائط السلبية المستوية

» الثامن : تستعمل فيها الشرائط السلبية

» التاسع : يد للشرائط السلبية بها جهاز

لاستعمال الألواح السلبية

» العاشر : نظرية انعكاس المرئى في المصورة

العاكسة

» الحادى عشر : مصورة ارتكاز يمكن استعمالها

كمصورة يد

» الثانى عشر : مصورة يد تاجرة التجديد البؤري

» الثالث عشر : لوح التجديد البؤري موضوعا

بجهاز خاص على مصورة اليد التى

تستعمل فيها الشرائط السلبية

الشكل الرابع عشر : مقياس التجديد البؤري

» الخامس عشر : مصورة اليد حال اغلاقها

» السادس عشر : مكان الشريط السلبى في

مصورات اليد

» السابع عشر : جهاز استعمال الشرائط السلبية

المستوية

» الثامن عشر : كيفية رفع لوح التجديد البؤري

من مصورات الارتكاز الكبيرة

لوضع حامل اللوح السلبى مكانه فيها

الشكل التاسع عشر : جهاز به لوح للتجديد البؤري

لاستعماله في مصورة اليد

هذا ولم يسبق ان وضعت في فن التصوير الشئى اسماء عربية

لمسيات فروعه المختلته قبل ما كتبه صاحب هذا المفال عن الفن

لذلك فهو يحفظ بكافة حقائق جمع وطبع ونشر جميع ما يكتب بقلمه

وان اكرم ما يشجع به القارىء المشتغل بالفن كاتب هذه المباحث

الفنية هو ان يلحق بالرابطة الفنية التى ليس لها رسم دخول ولا قيم

اشتراكات — وإلى الملحق للاجوع القادم

امين حمدي

اسيوط



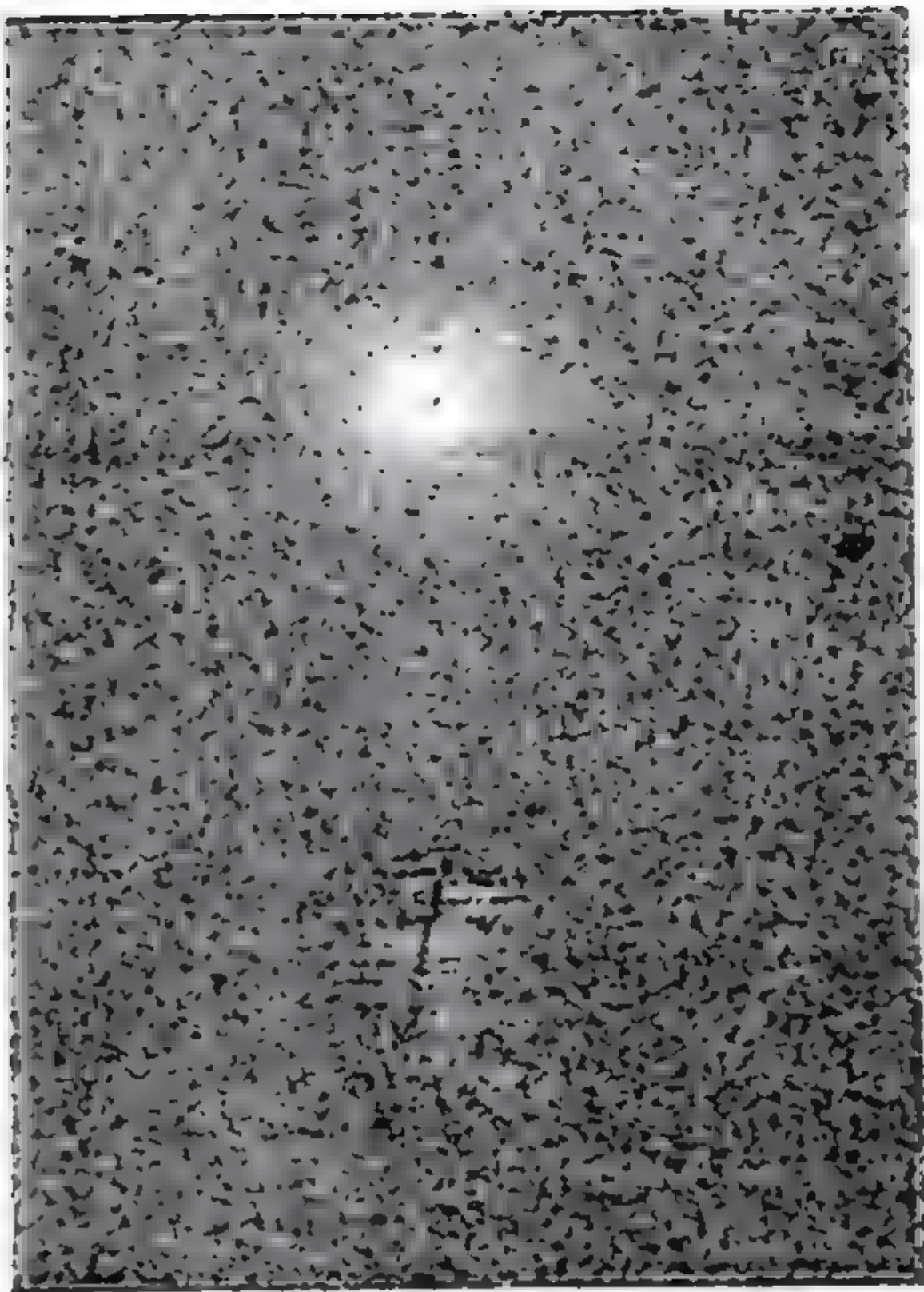
( مندوب الرابطة القومية في القاهرة وصاحب رايون حده طينة )



٥ تصوير بلور أفندي سعد تظوير الرابطة القومية ٥



أخذ صوره من أخرى — تصوير اسم أفندي شكرى

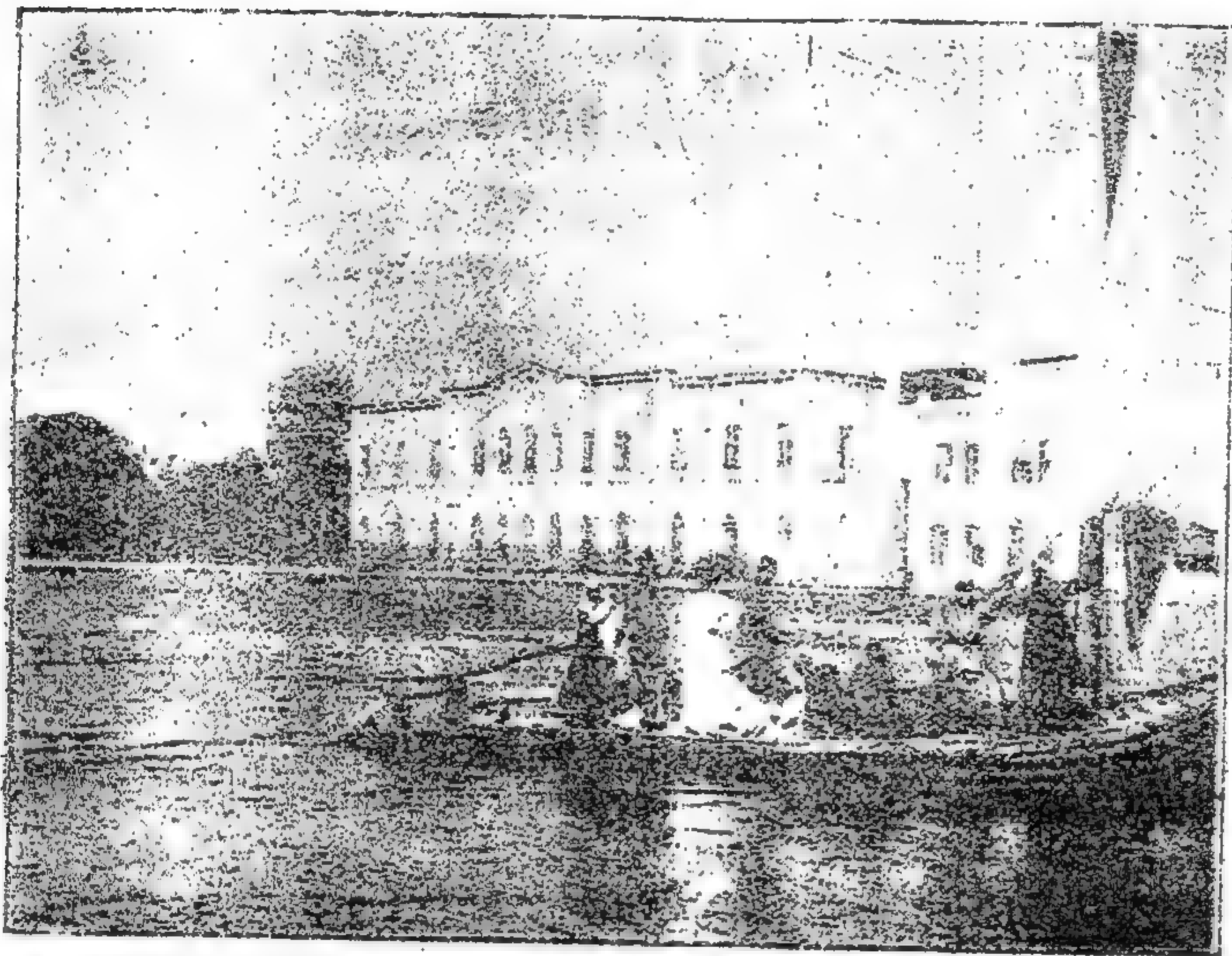


جمال القروب — تصوير نوبل أفندي مهران

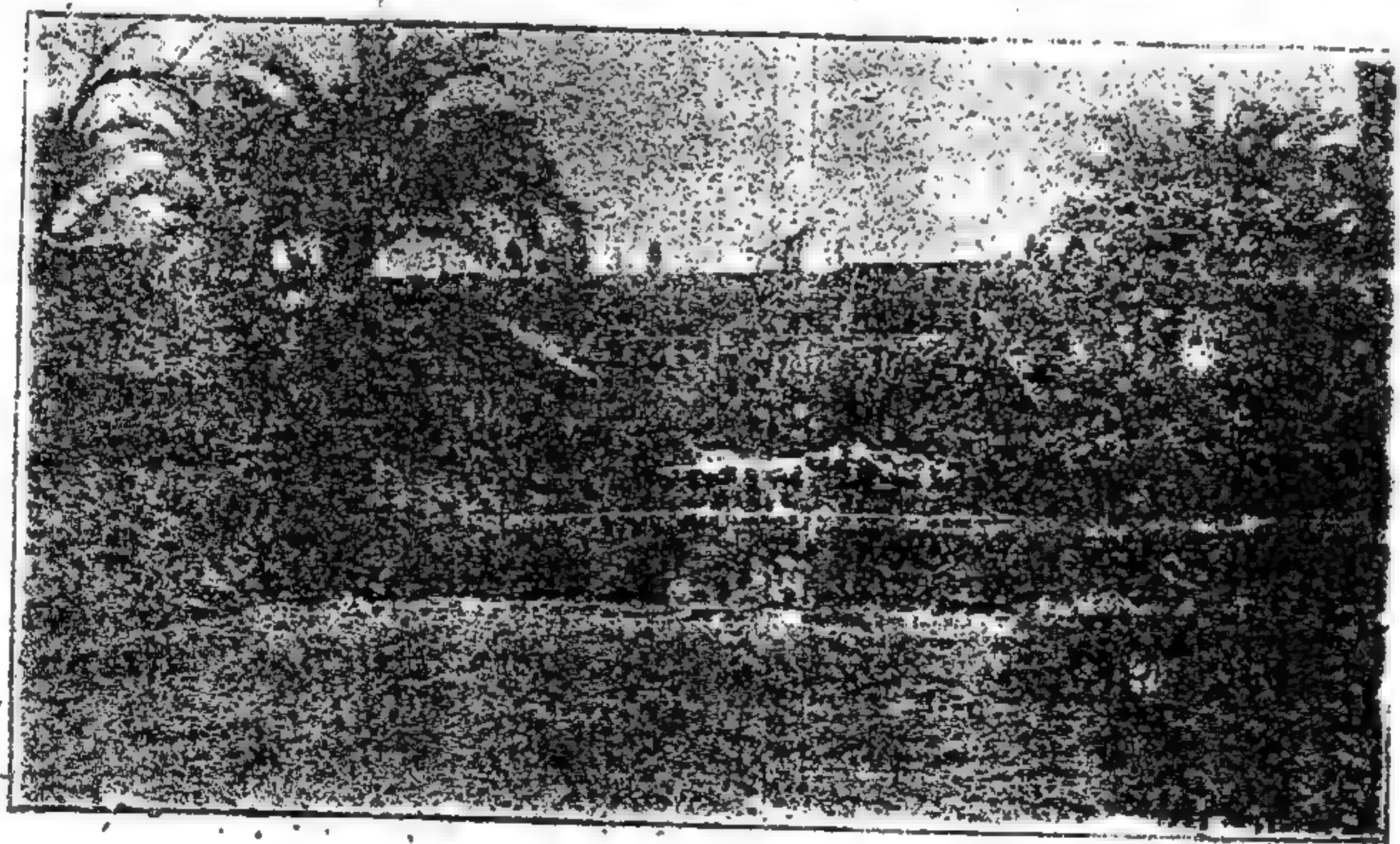


# عضد الصوت

أحسن المحاسن ماصور وأعضاء الرابطة الفنية



« في نهر النيل - تموير على أفندي يوسف عضو الرابطة الفنية ومن موظفي وزارة الأشغال »



« تصوير على أفندي يوسف »

« جمال إنداد البناء في القيوم »



الجمال الاسائيلي



تصوير الاستاذ أمين أفندي حمدي مؤسس الرابطة الفنية ورئيس قلم الشياخات بأسوط

تصوير بدر أفندي سعد المصور الشهير وتحتو الرابطة الفنية



جمال الطفولة

## تعريف المصورة

للمصورة حجرة صغرى مظلمة لا ينفذ إليها الضوء إلا من خلال العدسة عند الإرادة، وتنتج الصور التي تحملها الأشعة على صحيفة حساسة مكانها في مؤخر المصورة وتسمى بالسليبه.

### انواع المصورات

تنقسم المصورات تبعاً لتركيبها العام الى نوعين اصليين :  
الاول : مصورة الارتكاز اي التي تركز عند الانكسار على قوائم « انظر الشكل الاول

الثاني : مصورة اليد اي التي تحمل على اليد وقت الانكسار بدون حاجة الى ارتكازها على قوائم ثابتة . انظر الاشكال الاخرى وتتمثل مصورات اليد كمصورات الارتكاز عند رغبة الانكسار في فترة تزيد عن عشر الثانية ، كما تستعمل بعض مصورات الارتكاز كمصورات يد عند ما تمسح بعائلة تسمح بذلك . انظر الشكل الحادي عشر وتنقسم مصورات اليد الى اربعة انواع

الاول : المصورة الماكسة وهي التي فيها مرآة تكس الصورة بحجمها التي ستظهر به نهائياً وذلك على لوح منتهي من الزجاج لوح التحديد البؤري . ولا يستدعي وضع السليبه رفع هذا اللوح من مكانه كما هو في باقي المصورات التي بها لوح للتحديد بؤري . انظر الشكل الثاني للمصورة الماكسة ، وفي الشكل المباشر نظرية تلك المصورة ، وفي الشكل ثامن عشر كيفية رفع لوح التحديد البؤري لوضع السليبه مكانه في انواع المصورات الاخرى لتبين هذه المصورة الماكسة الثاني : الصندوق المصورة ( انظر الشكل الثالث )

الثالث : المصورة ذات اثنيات وعدا طيفاً عنها ( مصورة اليد ) اختصاراً ولأنها الاكثر ذبوا من مصورات اليد ( انظر الشكل الرابع ) الرابع : مصورة صندوق الدنيا ، وهي مصورة تلتقط صورة المرئي مزدوجة الحصول على صور مما يمرض في صناديق ادحوامل خاصة ذات نظارات تلوح بها الصور في روعتها الطبيعية ( انظر الشكل الخامس )

وهناك انواع اخرى كثيرة من المصورات لم نذكرها للاشارة اليها وتنقسم المصورات فيما يختص بانواع السليات التي تستعمل فيها الى نوعين : —

الاول : مصورة تستعمل فيها الألواح السليبه . انظر الاشكال الاول والسادس والحادي عشر . او الشرائط السليبه للمستوية « بجهاز خاص » ( انظر الشكل السابع )

الثاني : مصورة تستعمل فيها الشرائط السليبه للثقوفه . انظر

### الشكل الثامن .

وهناك مصورات بها جهازات خاصة تصلح بها لاستعمال اكثر من نوع واحد من انواع السليات . انظر في الشكل التاسع مصورة مما تستعمل فيها الشرائط للثقوفه ركب عليها جهاز لاستعمال الألواح السليبه .

وتنقسم المصورات فيما يختص بطريقة اجراء عملية التحديد البؤري . اي تحديد البعد بين السليبه والعدسة تبعاً للمسافة التي بين المصورة والمرئي . الى اربعة انواع : —

الاول : مصورات تاجه التحديد البؤري ويدخل في ذلك اغلب انواع الصناديق المصورة . انظر الشكل الثالث . وبعض مصورات اليد . انظر الشكل الثاني عشر .

الثاني : مصورات مقياس التحديد البؤري وهو لوحة صغرى مثبتة في قاعدة المصورة مكتوب عليها عدة ارقام تبين المسافات . وذلك مؤشر خاص متصل بتقدم المصورة يوضع على الرقم الفعلي على المسافة للطلوبه . انظر الشكل الرابع عشر .

الثالث : مصورات لها لوح مفتوح لاجراء عملية التحديد البؤري بواسطة مراقبه دقائق المصورة عليه وتقريب وابعاد العدسة عن السليبه انما ذلك الى ان ترى المصورة حادة الدقائق . انظر الشكل الثالث عشر والخامس عشر . ويرقم هذا اللوح ويوضع مكانه . اللوح السليبي في الحامل الخاص به . قبيل الشروع في التقاط الصورة . انظر الشكل الثامن عشر .

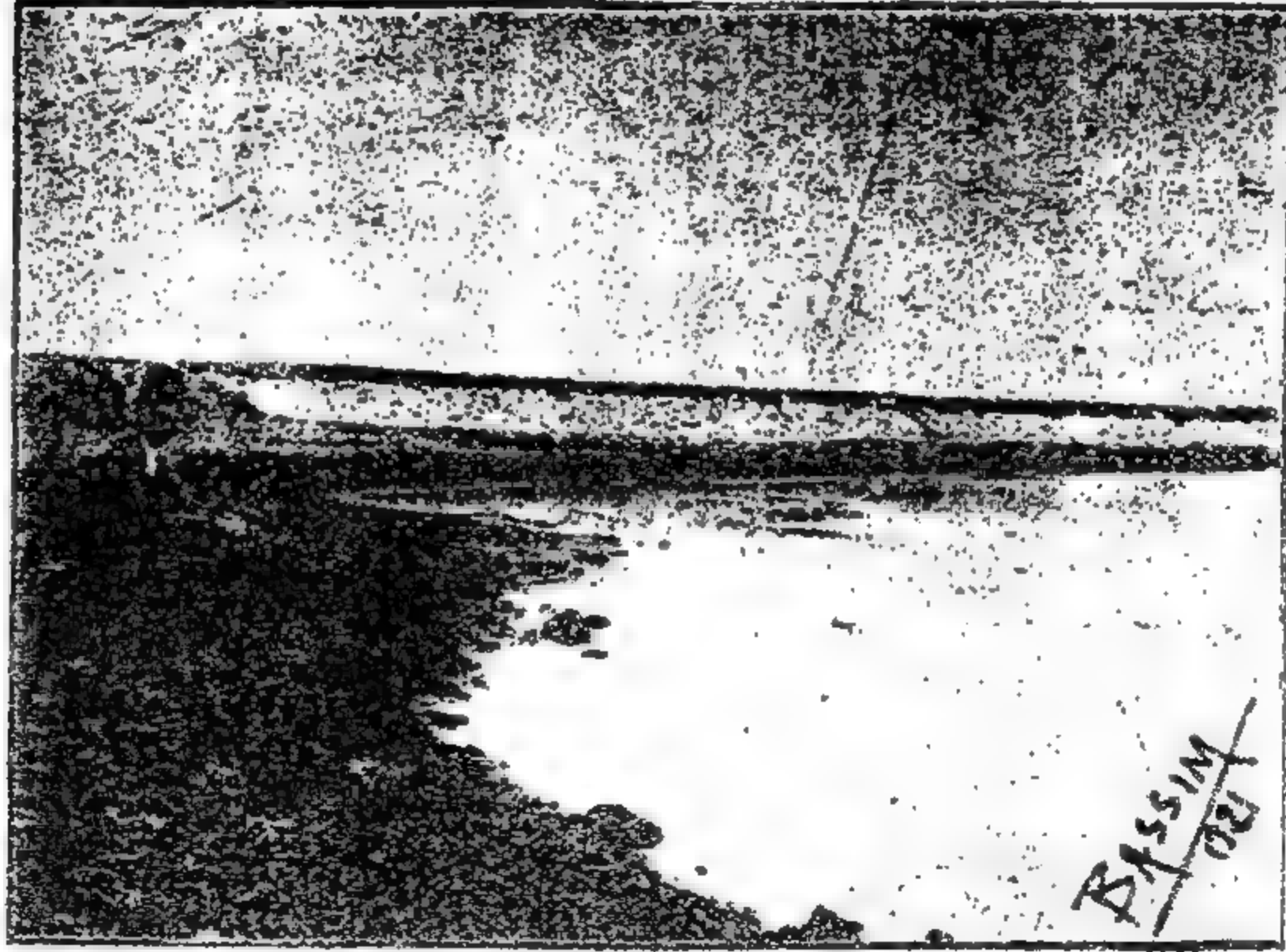
الرابع : المصورات الماكسة السابق الكلام عليها وهذه لاضرورة لرفع اللوح المفتوح عنها عند الانكسار وهذه الميزة نجدها احسن انواع المصورات لالتقاط صور المسببات والاشياء المتحركة اذ يمكن لها اجراء عملية التحديد البؤري الى برهة الانكسار . انظر الشكلين الثاني والمثالث ويراعى ان هذه الانواع الكثره مختلطة ومتداخلة في بعضها . مثال ذلك ان المصورة ثابته التحديد البؤري قد تستعمل فيها الألواح او الشرائط او ان مصورة اليد تكون ثابتة التحديد البؤري او ان الصندوق المصور قد يستعمل كمصورة ارتكاز الخ الخ

الى القاري : — اذا كنت من المهتمين بفن التصوير الشمسي فلماذا لا تلتحق في الرابطة الفنية التي ليس لها رسم دخول ارقم اشتراك ؟ ابست الي باعذك وعنوانك يعمل اليك طلب التحقق اذا ملأت خزانة واعدته الى وصلتك وفي مجانا نشرات الرابطة الفنية وفيها كل ما ينفعك ويسرك :

امين حدى

اسيرط





✂ نجوى الطبيعة - تصوير بسم شكري أفندي عضو الرابطة الفنية ✂

## نجوى الطبيعة

ومرشح الضوء على انى مع هذا لا انصح لصور مبتدى بلائنتان

لهذا التفرع من الفن

يجب بعد ذلك الكلام على مظاهر الحياة فى الصورة فترى

مناجى الطبيعة جالسا فى مكان مناسب لهذه المناجاة فلا اثر للتكاف

او لفكرة التصوير لديه من وجهة هذا المسكان غير ان رغبة المصور

فى الحصول على شبيهة قد انتصت من المنى الثمرى للصورة بالقائه

صوب المصوره

هذا ولو جمعت الصورة بين شيء من توج الماء وبمض قطع

السحاب وخلت من ظاهره العلم بالتصوير لجاءت آية فى الفن

ولا أصبحت نجوى الطبيعة نجوى كذلك لمشاق التصوير

مجهز

لفاء مرآة السماء ، هذا ما يمثل فى توى الطبيعة هذه الصورة

فالتى اخذت لمرح الشمر والفسحة حيث باوى من زهدوا عيش

انتافس والبعضاء

« نجوى الطبيعة » حسنة عمليا وفيها غير ان ظهور الماء فيها ضعيفة

بيضاء ناصه مما يخل من صفتها التصويرية ولو كان اختير لها وقت

غيب الماء غير ساكن لكانت النتيجة احسن مما هي ، وهناك سبيل آخر

موصول لهذه النتيجة هو استعمال سليبة من السليبات التذيقية مع

استعمال مرشح للضوء على الدسة وبذلك كان يمكن تسجيل اى

حركات لموجات الماء فى الصورة واي اثر لما قد يكون هناك من

سحاب الصيف

تخييل اها القاريه وجوه موجات فى الماء وشيئا من السحاب

على هذه الصورة واحكم كيف تتحول بذلك صفتها التصويرية من

سالم الى حال

هذا ما كان يمكن الحصول عليه باستعمال السليبات التذيقية

مجهز



«٢» نضع في طبعة الصور « لمكس الطبع » سلبه الصورة التي نريد طبعا وفوقها الجزء الخارجى البياضى الوسط من الورقة السوداء الفاتحة وبقية الاجزاء التى حصلنا عليها كما هو مبين فى التفرع السابقة فنحصل بعد تربية الطبعة للصورة على النتيجة المطلوبة كما فى صورة « الجمال الامراتلى » المبتنة بهذا المدد من المجله

مصباح



## الاجابة على الاسئلة الفنية

### طريقة الحصول

على نقوش حول الصور

بولس افندي حنا القمص — القجالة ( القاهرة )

السؤال : لدى سلبه محلاه بجميعا يرمم ورد ومتروك بوسطها

جزء مهم مكان الصورة فاعى كيفية استعمالها

الجواب : —

اذا طبعت السلبه التى لديكم كما هى تحصل بواسطتها على ايجابية

كالشكل المبين على هذه الصحيفة لقاعدة باقى القراء

اما طريقه استعمال السلبية فعلى ان نحصل على ورقة سوداء

قائمة بجميعها من الورق الذى نلصق به الألواح السلبية عادة ثم نقص

من داخل هذه الورقة السوداء نجزأ بحجم الجزء الفاتح الذى فى

سلبية النقوش ( وليكن يضاوي الشكل كما فى السلبه التى صورتها

اجايتها هنا من باب التمثيل ) فتصبح لدينا اربعة قطع « ١ » سلبه

النقوش « ٢ » الجزء البياضى من الورقة السوداء الفاتحة « ٣ »

الجزء الخارجى من الورقة السوداء الفاتحة « ٤ » سلبه الصورة التى

نريد طبعا وحولها هذه النقوش فللاحصل على النتيجة المرغوبة

يجرى ما يأتى : —

« ١ » نضع القطعة السوداء البياضية على الجزء الفاتح البياضى

فى سلبه النقوش « خشية مما قد يكون به من التلف » ونطبع

من تلك السلبية ايجابية فنحصل بذلك على شكل كالين على هذه

الصحيفة وانما لا توجد صورة ما فى المكان البياضى

### طريقة وموان اظهار الشرائط السلبية

ان اظهار السلبه هو امنية كل هائم بالفن يريد الوقوف على

علايته المختلفة لذلك بادرا بالكلام على اظهار الشرائط السلبية

لدينا ان نسمي اعمار المائتين المبتدئين يستعملون هذا النوع من

السليات فى مصوراتهم ويمكن ان يقوم للصورة الهائم بعملية الاظهار

ليلا اذا لم تكن لديه حجرة اظهار خاصة ويحتاج لاظهار الشرائط

السلبية الى مصابيح من المصابيح الخاصة بذلك التى تباع لدى باعة

ادوات التصوير الشمسي والى اربعة احواض ضئيلة يزيد عرضها

عن عرض الشريط السلبى المراد اظهاره فى الحوض الاول يوضع

سائل لاظهار ويسمى لذلك حوض الاظهار ، وبملا الحوض الثانى

بالماء ويسمى حوض التنظيف ، ويوضع فى الحوض الثالث سائل

التثبيت ويسمى حوض التثبيت ويملأ الحوض الرابع بالماء ويسمى

حوض التنظيف ، اما سائل الاظهار فيرتب كالآتى

جرام واحد

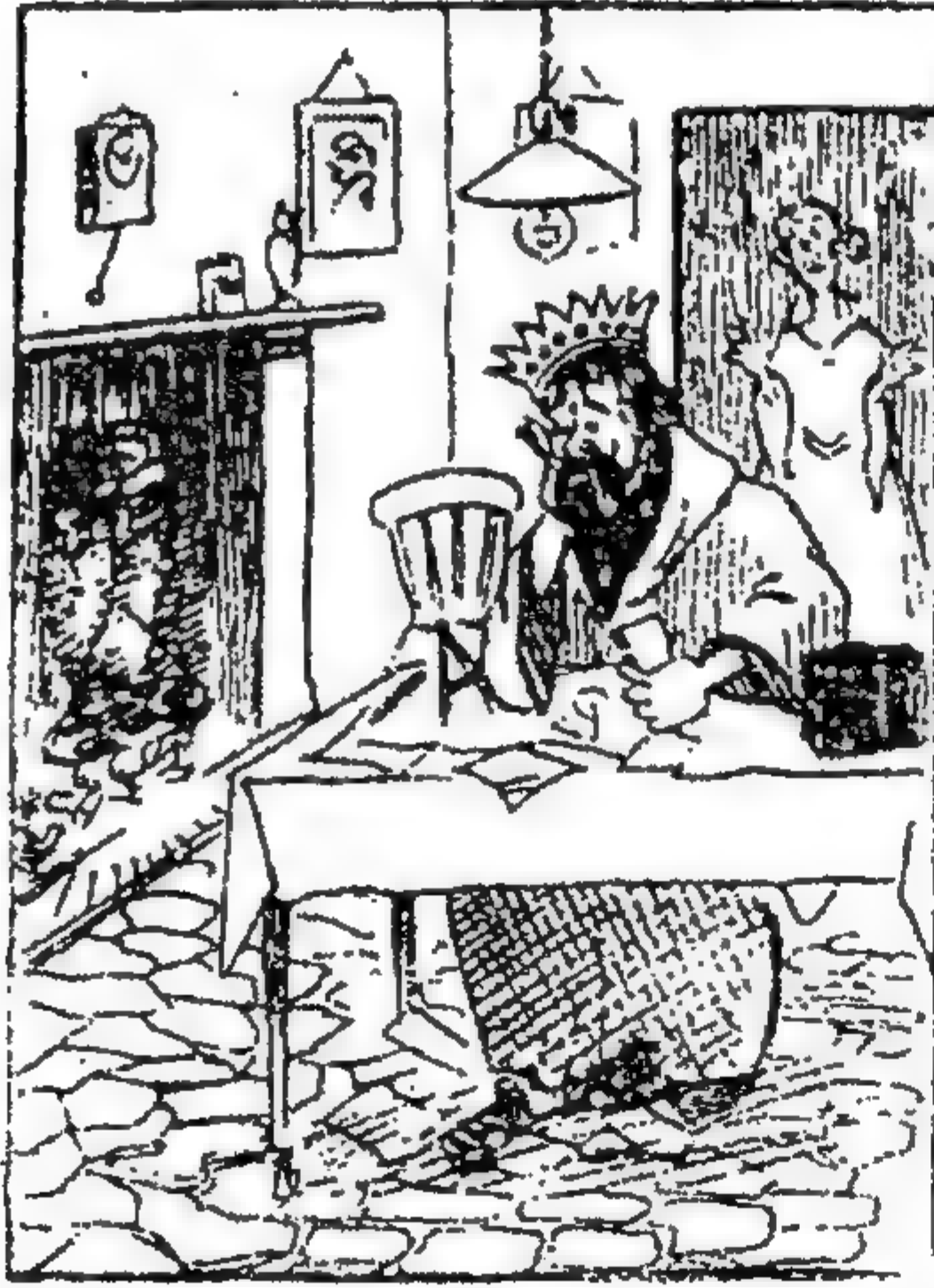
ميثول

٣ جرامات

هيدز وكيون

٥٣ جراما

ساعات الصودا البلورة



## كلمات في سبيل الفن الادعاء

نشرت مجلة المصور الحديث الإنكليزية في عددها الصادر في ٢ فبراير سنة ١٩٢٤ هذه الصورة الفكاهية وكتبت تحنها (الملك القوي منهنك في اكتشاف مقياس لدقة الانكسار حتى انه نسي فطائره فاحتوت)

والكن في مصر رأيت فنانا قد أتمك في تصنيف ماسماه كتابا في التصوير حتى انه نسي لفته وانه قراء كتابه فجعل يقول لم (الفلم الرولوه) « وعدسة جراند انجليز» ولا بظن الفارسي العزيز ان فنانا الكبير قد بحث في منجيات اللفه فلم يجد الفاظا عربية تسع مدلول الفاظه المعجمي فان (الفلم الرولوه) ما هو الا شريط السلي المنعوق وما (عدسة الجراند انجليز) الا العدسة الواحه الزاوية وليت شعري ما الذي جعل فنانا البعري لا يقول (جراند عدسة) قياسا على قولهم (جراند اوتيل) ١٩١١

والكن لا فان فنانا العظيم يقول في مقدمة كتابه ان السواد الاعظم عندنا ما يميل الى الاسلوب الغلاب والاقوال المذابة فيخدع

كربونات الصودا البلورة ٣٥ جراما

برومور البوتاس ٣ و. من الجرام

ماء نصف لتر

ويجب اذابة هذه المواد في الماء بحسب الترتيب السابق وعند الاستعمال يضاف الي كل كمية من هذا المظهر كمية تعادلها من الماء اما سائل التثبيت فتمك كالآتي

هيبو سلفات الصودا ١٠٠ جرام

ماء نصف لتر

اما اتمام عمليتي الاظهار والتثبيت فكما يأتي :-

يقطع للشريط الورقي الصغير المصنوع على بكره الشريط السلي ثم يفصل الشريط السلي عن الغلاف الورقي الاحمر او الاسود المصنوع من الخشوف منه ويمسك باليدتين تمتدين والشريط بينهما بينما يكون الجانب ذي الحساسيه الى الاعلى ثم يبدأ في تقطيس طرفه الذي في حدي اليد في حوض الاظهار وبسرعه ورقة يجب ان يمر الشريط في السائل الى نهايته التي في اليد الاخرى وهكذا حسب المبدأ في الشكل المرسوم على هذه الصحيفة

ويستمر ذلك الى ان يود الجانب الاعلى من الشريط ويكاد يزول اللون الاصفر من الجانب الاخر

بعد ذلك ينقل الشريط الى حوض التنطيس ونجري نحوه نفس العملية دفتين او ثلاث ثم الى سائل التثبيت ونجري نحوه نفس العملية في مدة لا تقل عن عشرة دقائق الى ان يزول تماما اللون الاصفر من الجانب الاسفل من الشريط

بعد ذلك ينقل الى حوض التنطيف الذي يجب ان يغير ماءه كل دقيقة او دقيقتين دقة ولا تقل مرات تنطيف الماء عن عشرين دقة حتى لا يبقى في الشريط السلي اي اثر للمبرو

بعد ذلك يعلق الشريط السلي بواسطة للمقابض الخاصة بذلك بعيدا عن هبوب الهواء ويدر الفبار الى ان يجف ثم تقص كل سليبة من سليباته على حدة بواسطة المنقص المادي

هذا ولا يجب تمرير الشريط السلي للضوء المادي الا بعد

الانتهاء من تثبيته تماما

مصور

بها ، وفنانا الكبير غير خداح فهو لا يلجأ الى الاسلوب الخلاب ولا يقول الشريط السلي للنفوس بل يقول ( القلم دلوله ) ولا يقول المدسه الواسه الزاديه بل يقول ( المدسه الجرائد انجاليه ) ولا يقول الزجاج التفتي بل يقول ( الزجاج اودتوخرومادك ) مع

اندري ايها الفارسي، سر الالتجاء الى هذه النجمة في القفط ، انا ابديك به فن فنانا الكبير كان قد الف كتابا قبل كتابه الاخير انمي فيه باللائمة على غيره من الكتاب الذين يؤلفون في هذا الفن فرد عليه الكاتب المصور الكبير شكري افندي صادق في مقدمة كتاب له قائلا : ( ولي كلمة صغيره اوجهها الى صغار الصناع الذين زين لهم البطيش والتروود ان يحكروا صناعة الذليف وهي انهم السبب في تداخل غيرهم من الكتاب في شؤونهم لانهم بالاسف لا يعرفون صناتهم الا من الوجهة العملية وانصح لهم ان يدرسوا اصول صناتهم من الوجهة العلمية

يريد ان يقول شكري افندي ان مثل . الجرائد انجاليه عدسة تصوير حفظه المرتزة على حساب الفن من مهران كانوا مساعدين في صناعة التصوير ( صالون دي بوز ) وعندما انه ليس هناك من دليل منفع على انهم اصبحوا يفهمون مدلوله من الوجهة العلمية حتى بعد هذه الاعوام الطويلة

مثل هؤلاء الصناع الصغار كما يقول شكري افندي يؤثرون في الفن وبرزون بامثال الخمره ( نابض وشعاع ومصباح ومصور وهجر ) الذين اضاعوا مئات الجنيهات على الاشتغال بالان عماليا وقضوا زهره الحياة في تدهم اسراره في الاف الكتب ودوائر المعارف والمجلات ، كل هذا للفن وانصره الفن لا للارتزاق على حساب الفن

ان انك القريد احترقت فطائرة غير ان فنانا الكبير كشفت صناعته

براع

أثرية وحديثة  
زخارف فنية  
بشكل الخطوط  
الخط  
كثير  
من كل نوع  
دهانات

مكتبات الصحف الوطنية عن سائر الصحف الفنية الجديدة  
ديكور غاش من الحلي المكونة المصرية  
عباس أمين  
رئيس اقسام النشر والزخرفة بالورش الاميرية والمدارس الصاغية  
ومعلم فن المنظور لطالبه القسم الفني بالمدارس الثانوية سابقا  
المعلم المساعد بمدرسة الفنون والصنائع الحديثة سابقا  
عباس أمين  
دهانات لا  
اسون

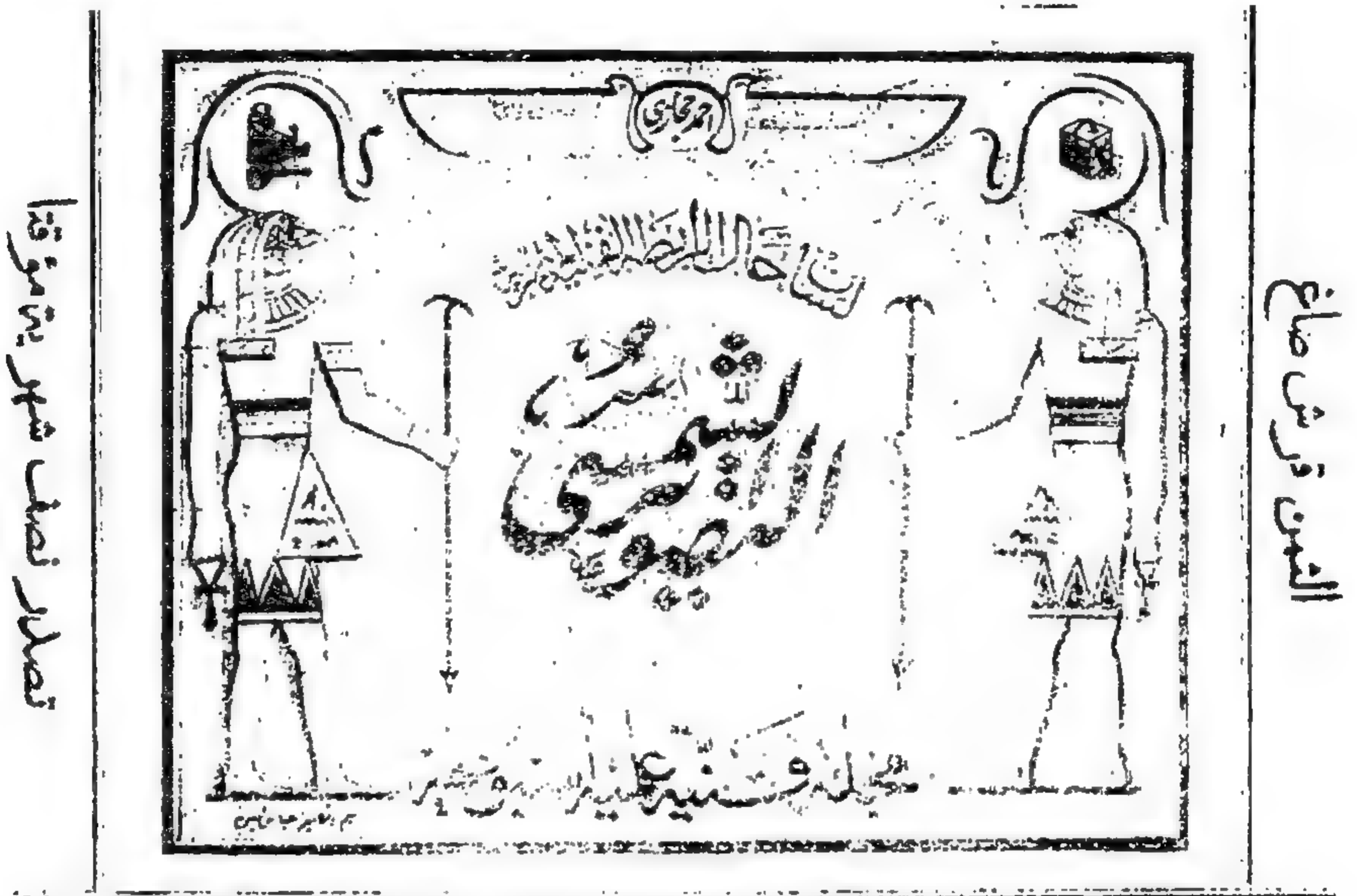
لله  
مناظر  
اللفظ النحائية  
بالتفصيل  
تكميل صورة

## مطبعة القاهرة

« بشارع منصور بمحارة سوق باب اللوق »  
« لصاحبها محمود محمود شومان »

بها استعداد تام للمطبوعات الفنية والتجارية  
وفيها قسم خاص للجرائد الأسبوعية والمجلات  
إدارتها تقابل زائريها بكل حفاوة واحترام





## كلمات في سبيل الفن انه لهيام الاطفال !

ينتحيان) اذا أعوزك البكاء، بل اين منها الثاني والثالث  
اذا مانق فؤادك الطروب لارواح تطل من المقل)...

انه لهيام الاطفال : بهذا أجاب الطفل الطويل

المريض

نعم لا زانا نعتقد أن الصورة كدمية من الجليس أو  
(واورد بزنبلك) ولم نعلم بعد انها في بلاد الغرب شقة الرجال  
بل عظماء الرجال فان جلالة ملك ايطاليا مثلاً من كبار الهائمين  
بهذا الفن الجميل ولم يقل له أحد حين كان يحمل مصورته  
ويصور بها الصورة البديعة التي في هذا المدد انه لهيام  
الاطفال!

اللهم فو الروح الفنية في بلادنا انها سر التقدم

والفلاح

براع

انه لهيام الاطفال ! كلمة سمعتها من طفل عمره أربعون  
عاماً : نعم سمعت هذا التعريض من طفل كبير جداً حين  
قال لي ماهذا فقلت له هذه مصورتي أدون بها تاريخ حياتي  
وأسجل تذكارات أوقيات بشرى وحبورى يساجل  
نابضها في دقاته فؤادي فهي أُنيستي وهي أُمْنيتي وجل مرادى  
سل عنها ذكاه وسلها عن ذكاه، سل النور سل بهجة الصبح  
سل صفحة الماء، سل العالم انها مرآة العالم، سل الشاعر  
سل المواطن انها لسانها الناطق، اين منها زهرة جافة  
في كتاب اذا أعوزتك الذكرى و اين منها (المشرقان عليك



✽ المراسلات والمكاتبات ✽

ترسل برسم الادارة بشارع المقاصيص  
بالمنطقة بمصر

لا ترد الرسائل لاصحابها

أدرجت أو لم تدرج

المدير المسئول أحمد حجازي

النشور الشمسي

مجلة فنية مصورة نصف شهرية مؤقتا

لسان حال الرابطة الفنية

رئاسة الاستاذ أمين افندي حمدي

✽ الاشتراكات والاعلانات ✽

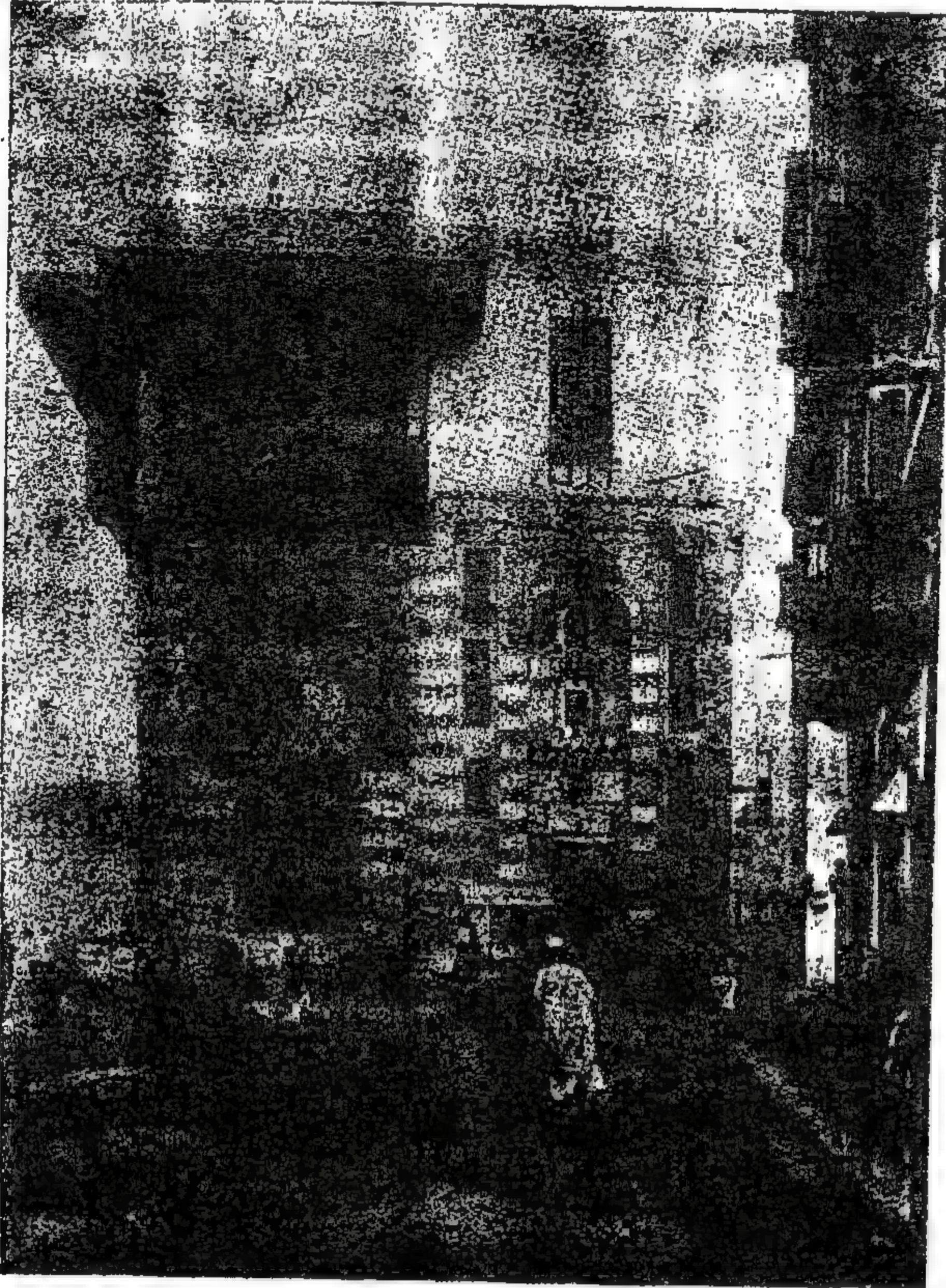
٥٠ من ٥٠ عدداً داخل القطر

٨٠ " " " خارج القطر

الاعلانات

يتفق عليها مع الادارة رأساً

صورة الاسبوع



مكتب شيخون بشارع العصائية - تصوير على افندي يوسف عضو الرابطة الفنية في القاهرة





## اسهل طريقة لطبع الصور

فى العدد الاول من هذه المجلة أوضحنا كيف نحصل على سلبية معدة لطبعها على ورق الايجايات وفى مقال اليوم نذكر كيف نحصل بواسطة هذه السلبية على ايجاية باسهل الطرق المعروفة فى فن التصوير التسمى

تأزم لذلك مطبعة من مطابع الصور بحجم السلبية التى لدينا أو أكبر منها بقليل انظر شكل ( مطبعة الصور ) على هذه الصحيفة

ثم يازمنا ملف من ورق الصور الواضحة ( P.O.P. ) لذاتى التلوين ( Selftoning ) بحجم السلبية التى لدينا

فلا نحصل على ايجاية من السلبية التى لدينا نرفع غطاء مطبعة الصور من مكانه ونضع السلبية على اللوح الزجاجى الذى فى المطبعة بحيث يكون الجانب الاعمق من السلبية ملاصقا للوح المدكور ثم نضع احدى أوراق ملف الورق الايجائى المشار اليه فوق السلبية بحيث يكون الجانب الاعمق ملاصقا للسلبية ثم نغلق مطبعة الصور ونسند بها الى حائط أو ما أشبه بحيث يواجه لوحها الزجاجى الجو مباشرة وانما بمراعاة الا تقع عليها أشعة الشمس ولا ظل لحدى الاشياء المعرضة

وبعد وقت يختلف باختلاف كثافة السلبية تأتى بالمطبعة اثنى مكان قليل الضوء وهو المكان الذى وضعنا فيه الورقة الايجائية ثم نرفع أحد قسمي الغطاء بينما يبقى القسم الآخر بتأثم نرفع حافة الورقة الايجائية وننظر اليها نظرة سريعة

لمعرفة ما اذا كان قد تم الطبع أو لم يتم ويكون قد تم الطبع اذا وجدت الايجائية أفتح قليلا من النتيجه المرغوبة لان سائل التثبيت الذى سيحىء الكلام عنه سيحول لون الايجائية من اللون الغامق قليلا الى الفاتح قليلا

وعند ما يتم طبع الايجائية نعيد بها الى مكانها بتلف الايجائيات ونطبع غيرها بهذه الطريقة وهكذا

أما طريقة تثبيت هذه الصور فن السهولة بمكان عظيم ويركب سائل التثبيت من ملء قدح صغير من الهيبوسلفيت ثم من ملء نفس القدح أربعة مرات من الماء القراح وعلى هذه النسبة يركب سائل التثبيت بأى كمية مرغوبة

فلتثبيت الصورة بسلام حوض التثبيت بهذا السائل ثم نوضع فيه الصورة موجهة الى الاعلى ثم يستمر تحريكها فى السائل بضم دقات ثم تنقل الى حوض التطهير وينير ماءه مرات كثيرة للتأكد من خلو الصورة من أى أثر للهيبوسلفيت ثم تشر الصور التى يتم طبعها وتثبيتها بهذه الصفة بواسطة تعليق كل صورة من حافتها فى مشبك من المشابك التى تستعمل انشر الملابس بعد غسلها الى أن تجف الصور ثم نوضع تحت لوح من البلور أو ما أشبه لمحو تقوسها ثم نضع حافتها ثم نلصق على الورق المقوى الخاص بواسطة ترطيب الجانب الخلقى بأسفنج مبلل بقليل من الماء واستعمال النشاء الخاص فى حماية اللصق ووضعها بعد ذلك تحت أحد الاشياء الثقيلة مثل لوح صغير من البلور مثلا الى أن يتم جفاف النشاء الذى استعمل فى اللصق

ها قد اتميت عليك أيها القارىء درسين هامين الاول فى اظهار الشرايط الساييه والثانى فى طبع الصور وثق أنى أمر لو تكتب الى ماتريد أن تجعله مواضيع كتابتى فى الاسابيع القادمة

مصور

## القسم الاول أوراق الصور الواضحة (الطبع نهاراً)

(١) أوراق جلاتنو كلوريد وهي عادة مغطاة بطبقة جيلاتينه، مركبة من سنرو كلوريد الفضة والجليكولاتين بنسب مخصوصة  
(٢) أوراق كلوديون كلوريد وهذه تختلف عن تلك فبدلاً من أن الاملاح الحساسة تتركب مع الجيلاتين فإنها تتركب مع محلول الكاوديون (طبقة رقيقة جداً تتركب من أمبروفطن البارود)

(٣) الأوراق الملونة من ذاتها وهذه فصلان اشتملها بالاملاح العضوية الحساسة فضاف اليها مواد كبريتية فهيبة كافية (لبد تعاض بها من استعمال كلورودالذهب في التلوين) ومنى صار غسائها بعد الطبع يظهر الذهب عليها وتنقص الفضة وذلك بواسطة تأثير الضوء عليها وقت الطبع  
(٤) أوراق البروتالين (الزلال النباتي) وبحضر بالصفة التي تحضر بها الاوراق السابقة نهر أنه يستعاض عن طبقتي الجيلاتين أو الكاوديون بطبقة من البروتالين

(٥) أوراق المالح والرائينج وتصنع طبقتها من المالح أو الرائينج مع كلورود الامونيوم ثم تحبس به ذلك بمالح نترات الفضة ولكن هذا النوع طبقتة على الدوام غير لامة  
(٦) أوراق الالبومين (الزلال الحيواني، زلال البيض)

قد كان هذا النوع الى عهد غير بعيد النوع الوحيد الجاري العمل به وهو أفضل من الانواع السابقة فطبقتة قوية ولونه بديع غير أن المشتغل به يفتقر الى شيء من الخبرة والمهارة في عمله مع الاهتناء الزائد أيضاً ولو أن قوة احساسه أقل من احساس باقي الاوراق فلهذا يحضر

## الايجابية عملية الطبع

قبل أن نشرح للهاشم هذه الطريقة يجدر بنا أن نحيط علماً بنظريتين

الاول - ظهور الصورة على أنواع الورق  
الثانية - أنواع الورق بالنسبة لظهور الصورة

### ظهور الصورة (النظرية الاولى)

تنقسم الصورة بالنسبة لظهورها على الورق الى ثلاثة اقسام  
(١) الصورة الواضحة : سميت كذلك لانه عند تعريض الورق الحساس الى النور في احدى عمليتي الطبع أو التكبير من احدى الالواح السلبية تظهر الصورة عليها مباشرة وواضح عليها مفردات الشكل دقيقة

(٢) الصورة الكددة (الباهتة) وهي التي بعد الطبع لا يرى منها سوى حيا لا باهتا بلون أصفر فاتح كلون التبن أو المسترد

(٣) الصورة المضمرة (غير ظاهرة) سميت كذلك لان بعد الطبع أو التكبير لا نشاهد الصورة على الورق بالكلية فلا نرى الا بعد عملية الانظار

### انواع الورق (النظرية الثانية)

أوراق التصوير الحساسة تنقسم بالنسبة لظهور الصورة عليها الى ثلاثة اقسام أيضاً

الطبقة على الاوراق وبعد جفافها تنطرس فى مركب ييكرومات البوتاسا

(٤) أوراق الصمغ وهى كالنوع الفحشى الا أن طبقتها تتركب من الصمغ العربى وييكرومات البوتاسا  
احمد خليل الزيله لى

## غرائب

### فَنَ الصُّورِ الشَّيْئِيَّةِ

- كيفية عمل صور شبيهات أشخاص -  
( يفتحون أعينهم فى الصور ويقتلونها )

للحصول على صورة من هذا القبيل يجب أن تؤخذ صورتان متعاقبتان لشخص واحد يظل فى مكانه وأنجاهه عند أخذ كلتى الصورتين وإنما تؤخذ أحدهما وهو مفتوح العينين والثانية وهو مغلقها ، ثم تطبع السليبتين على مثلها للحصول على إيجابيتين شفاقتين ثم يضاف الى بعضهما وتلتصق حوافها بورق مصمغ مما يوجد فى أفرخ طوابع البريد فإذا نظرت الى هذه الصورة المزدوجة يمد أن تضع وراءها شمة أو عود ثقاب مشتمل فانك ترى الشخص الذى صورته يخلق عينيه ويفتحها وهكذا

واذا طبعت السليبتين على ورقة إيجابية واحدة فقد تحصل على إيجابية مذهشة بخيل اليك لأول وهلة أن الشخص المصور فيها مفتوح العينين ثم يلوح لك غير ذلك وهكذا

أميز حمدى

أسيوط

## مطبعة جريدة الصباح

مستعدة لطبع كل شئ

زلال البيض مع كلورور الامونيوم وتدهن به الاوراق ثم يحس بالملمع الفضى الحساس

## القسم الثانى

### أوراق الصورة الكميدة أو الباهتة ( الطبع نهارا )

(١) أوراق البلاتين « الذهب الابيض » وطبقها مصنوعة من البلاتين الحقيقى مخلوطا بملاح الحديد والنشا وهى طبعت الاوراق تتكون الصورة صفراء باهتة بنسب تدريجية من أو كسالات الحديد وذلك بسبب مفعول الضوء

## القسم الثالث

### أوراق الصورة المضمرة

أو الغير ظاهرة

« الطبع داخل الغرفة المظلمة »

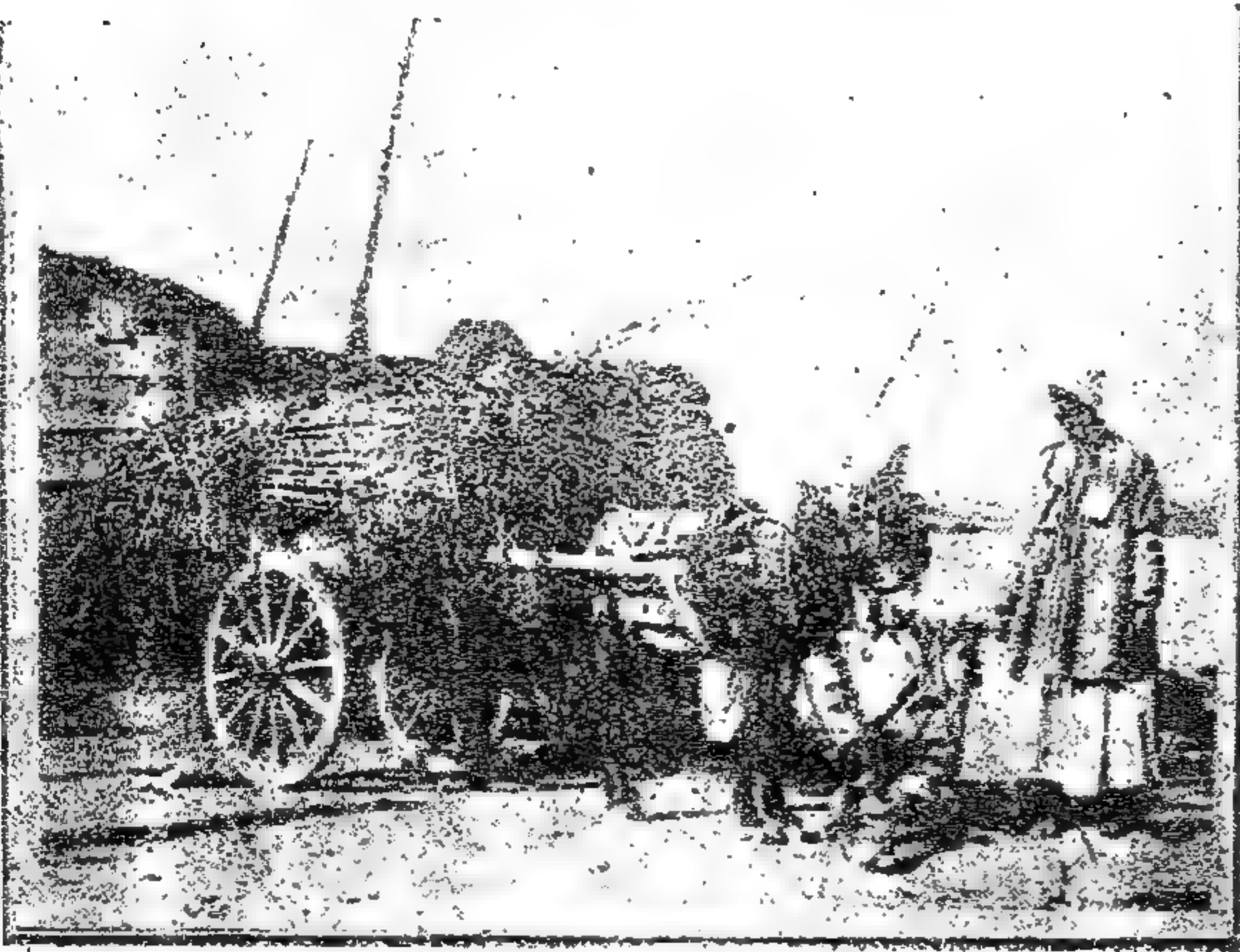
(١) أوراق برومور الفضة وطبقة هذه الاوراق مصنوعة من جيلاتين يشتمل على أشياء أخرى مع برومور الفضة وهى عين الطبقة التى تعمل منها الألواح السلبية الا أن نسبة احساسها أقل بكثير من نسبة الألواح المذكورة (٢) أوراق الغاز وهذه كالنوع السابق ولكنها اصنف احساسا منها بكثير ولذا أمكن استعمالها على نور لمبة غاز اعتيادية بدون الاضرار بها

(٣) أوراق الفحم وطبقة هذه الاوراق تحضر بإذابة الجيلاتين فى الماء مع اضافة المادة الملونة عليها وتقرش هذه

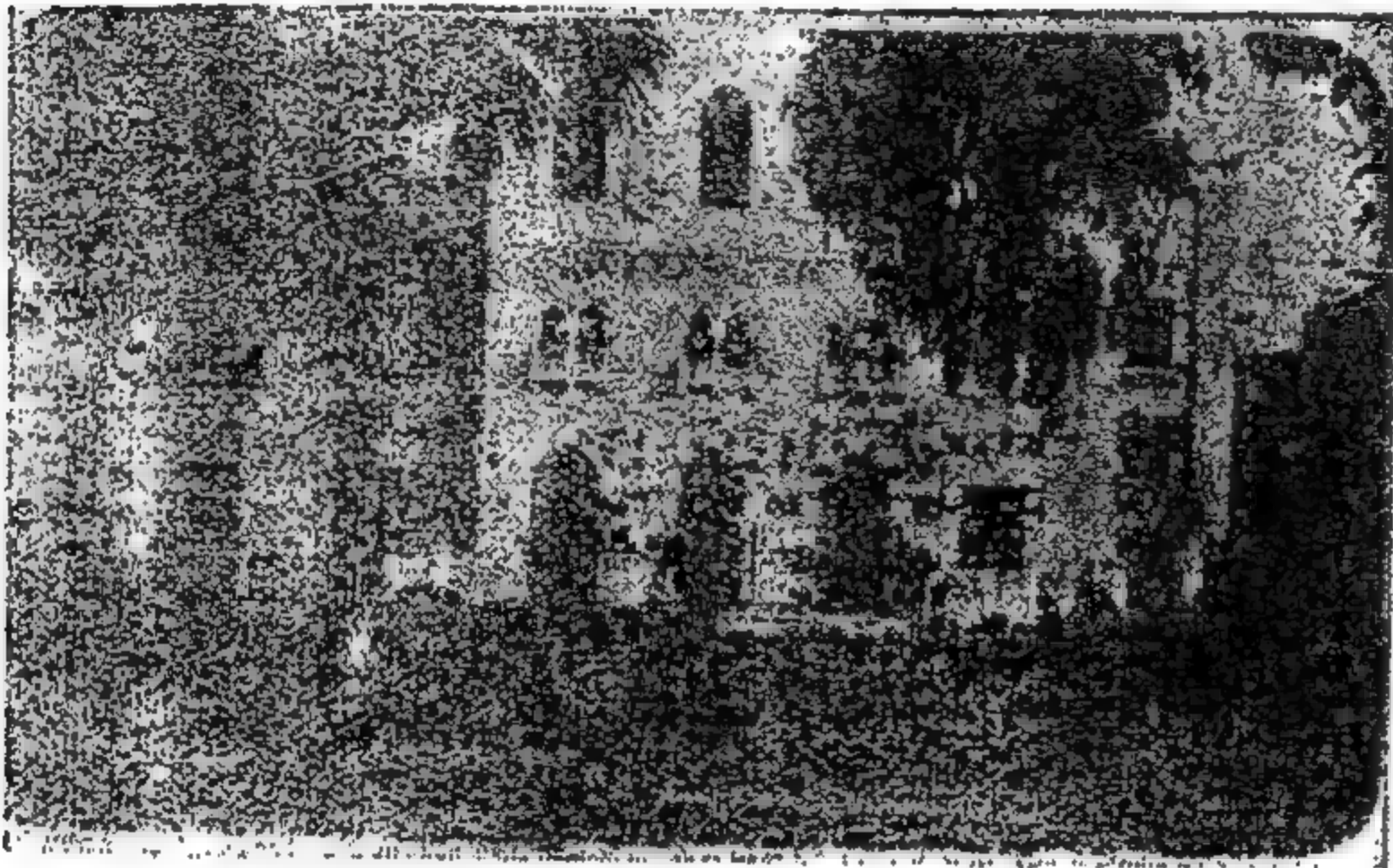


# معرض الصور

أحسن المحاسن معصوره أعضاء الرابطة الفنية



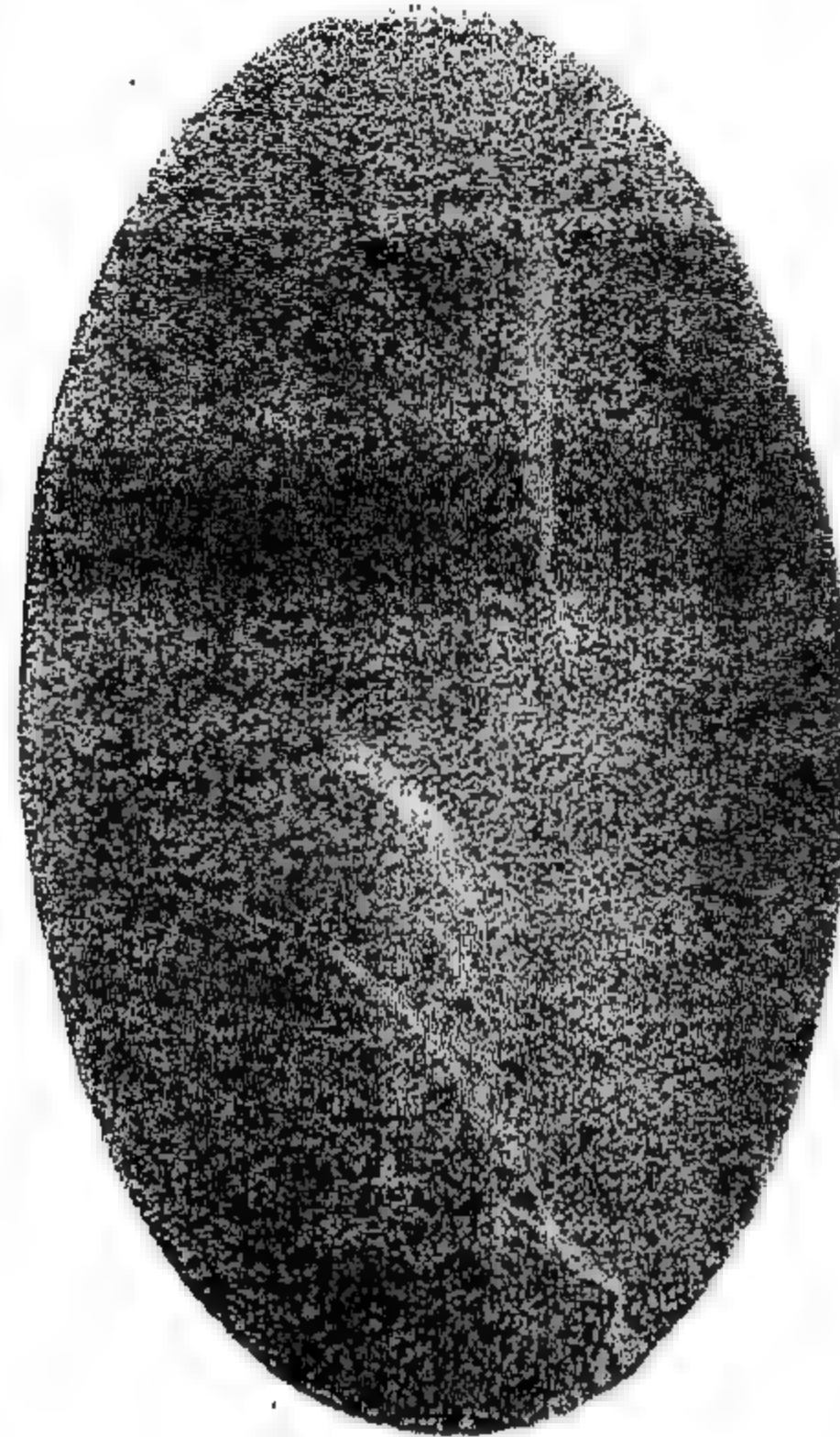
قصب السكر - تصوير نوبار افندى مصريان عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



مسرح المدينة تصوير عبد الرحمن افندى صبحى عضو الرابطة الفنية



(هكذا صورت الخادمة لما ألت)  
تصوير احمد افندى طاهر نجم الدين عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



(هكذا لاح لى أن أسوره)  
تصوير على افندى كامل النعراوى عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



### هذا الفن الجميل وفوائده

تم - التصوير الشمسي هو أجل الفنون يربى عند صاحبه ملكة التمييز ورق المدارك ويملئه الثبات والصبر ان لغة التصوير هي أفصح لغة للتعبير يفهمها الكبير والصغير لذلك اعتنت بها الامم الراقية وأصبحت الصورة ملازمة لهم في غدواتهم وروحاتهم

عشت هذا الفن منذ الطفولة فنشأت وفي نفسي ميلا غريزيا لهذا الفن تعرفت بمسديق أعارني مصورته مرارا فاستعنت بالتجارب فصادفت في طريق صغوبة عظيمة واسكني ثابرت يحدو عملت بإجتهد حتى نجحت بهض النجاح - اشتريت مصورة خاصة لي فكانت أعظم مسلي لي في حياتي السابقة حياة الوحدة والافراد وبوا - ملتها أمكنني عمل ثلاثة أجزاء من تاريخ حياتي - وهي أحسن مذكرات محلاة بالمصور والرسوم التاريخية واجد في نفسي لذة عند تصفح هذه المذكرات لانها تميدا لي الماضي -

وكما أني عشت التصوير الشمسي كذلك عشت فن السباحة وساعدني على ذلك وجود جدول ماء أمام منزلنا « بالجيزة » فالتفت رابطة للسباحة أو مدرسة تخرج منها الكثير من الاصداقة والمعارف - والله نسأله أن يكلل عملكم بالصلاح والنجاح

حسن محمد يوسف

عضو الرابطة

بقلم طرود اليوستة بالاسكندرية

اعتمدت ادارة هذه المجلة حضرة المصور الفني المشهور عباس افندي امين وكيلنا مفوضا عن المجلة للاتفاق على كل ما يختص بها من الاعلانات والاشتركاات فترجو اعباده مطبعة جريدة الصباح بمصر



حسن افندي محمد يوسف

### التصوير الشمسي

مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم وهي أول بلد هبط فيه وحي الحضارة والمدنية فاقبس الغريون قسطا واقرا من علومها وحفا - ارتها حتى بانوا شأوا عظميا من الرق والتقدم وأصبحنا ونحن المؤسسون لهذه الحضارة - وأصحاب الفضل في رقيهم دونهم علما وأقلمهم حضارة ورقيا وصرفنا على هذه الحالة الى أن بمت الله لنا رسل الحضارة وأنبياء التقدم الا وهم شبان اليوم الذين هم عمد المستقبل - فقاموا بتأسيس ما نهدم من مجد تليد وأخذوا في استنهاض الهمم لتشديد حضارتنا السابقة - ومن بين هؤلاء الرسل السيد الفاضل صاحب هذه المجلة وحضرة الشاعر الاديب امين افندي محمد الذي أسس الرابطة الفنية للها ممين بالتصوير الشمسي والذي أخذ على عاتقه ترقية هذا الفن فبث الدعوة بين أبناء وطنه فقابلوها بصدر رحب لانهم أدركوا مزايا

## نقد الصور



صورتان لطفل - تصوير خليل افندي جيس - الاسكندرية

الصورتان لطفل أنيس صور حوالى منتصف النهار في مكان واحد وراء باب الحديقة. ليس يديع قط منظر الباب في الصورتين وليس بمناسب بدأخذ الصورة حوالى وقت الظهر وقد ظهرت نتيجة هذا بصفة أجلى في صورة الطفل وهو راكب دراجته فان عينيه تكادان لا تظهران واذا نظرنا الكلى من الصورتين على حدة وبدأنا بصورة الطفل وهو راكب دراجته وجدنا أن الغرض هو أن يمثل هذا الطفل وهو راكب لها وهي فكرة حسنة جدا من الوجهة الفنية أحسن كثيرا من فكرة اجلاسه على الكرسي في الصورة الاخرى على أن هذا التمثيل لا يتحقق جيداً بمنظر الدراجة وكأن راكبها قد انلف بها الحديقة وبدأ يتخطى الحاجز الى المشى وليس بممتد السير بالدراجة فوق الزهور والرياحين الا اذا كان الغرض السمو بالخاطر التشرى من تمثيل الطفل متلافا في سنة هذا

فهر يتلف الزهور والرياحين كما يكسر الالوانى ولكن كان الاولى حينئذ أن يصور فوق الزهور متلة لا بدراجته كما أن التطلع للصورة يمثل له جيداً ما كان من مضايقة المصور للطفل بكثرة أوامره ونواهيها مما جعل الطفل يرفع رجله اليسرى عن (البديل) وينظر جهة المصور بأمره في سائمة وضجر باديين على شففيه وفي عينيه، فالصورة بالاجل ظاهرة فيها فكرة ابقاء الطفل بحالة مخصوصة غير حاله الطيمية بغرض التصوير ومن شرائط الفن في تصوير الاطفال أن ندعهم يجلسون أنفسهم ولا نكلفهم جلسة مخصوصة ولا نؤمهم بأوامرنا وانما نتركهم في شؤونهم وسط لهمم وتمقب على غير شعور منهم اللحظة السارة فاذا صنعت نضبط على نابض الصورة بنير ابطاء

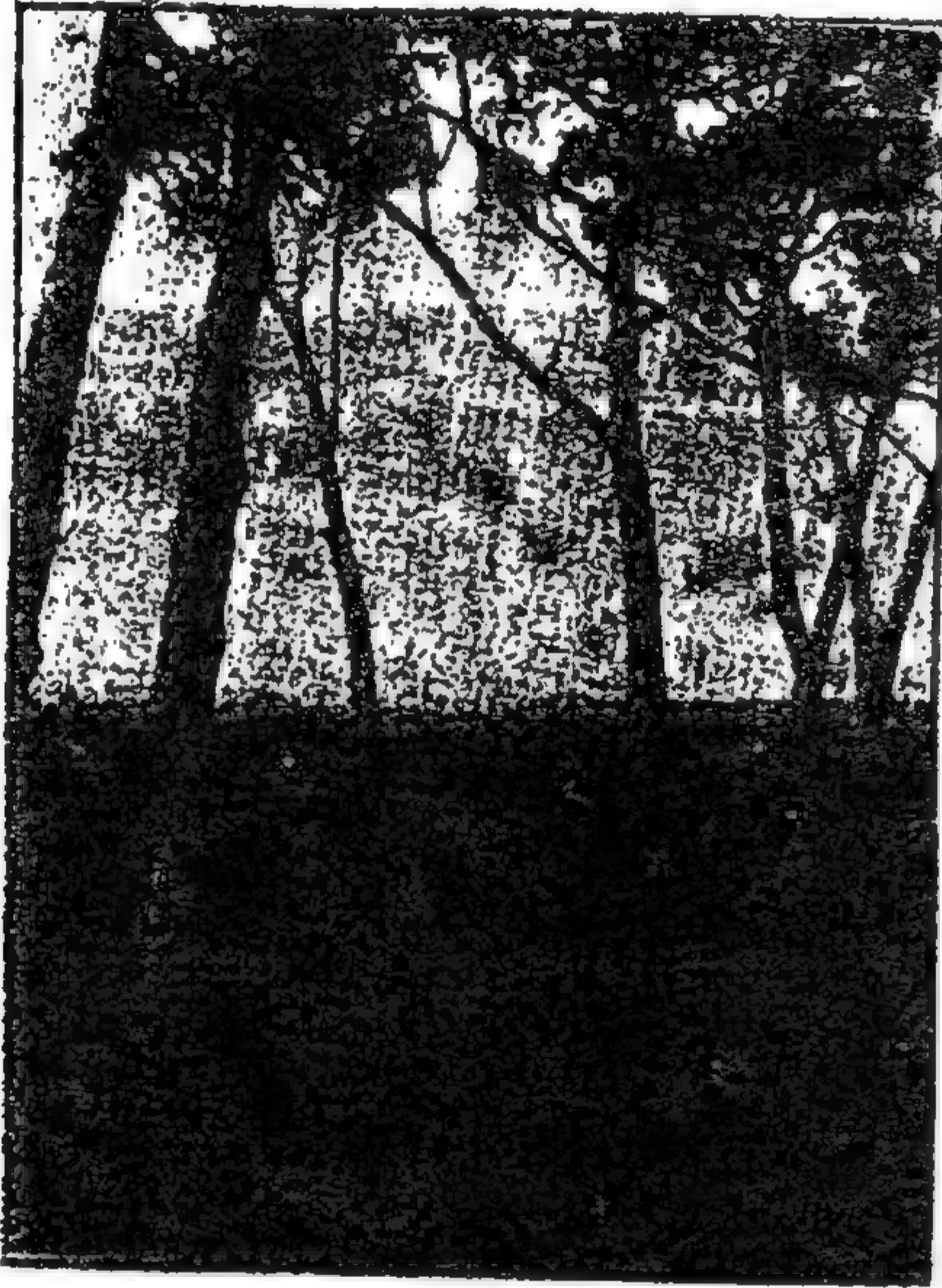
الصورة الثانية صورة الغلام جالسا على الكرسي نشارك مع الصورة الاخرى فيما ذكر عن بعدها عن شرائط



••

الفن من وجهة اجلاس الطفل جلسة مخصوصة بريداه له  
المصور ويتجلى ذلك في جلوس الطفل على هذا الكرسي  
الكبير بالنسبة اليه وفي وضع قدميه هذا الوضع الرديء  
ولو وقف الطفل بارادته بجانب الكرسي وانكأ عليه  
لكانت النتيجة أقرب للفن كثيراً

مجهر



صورة من عمل «جلالة ملك ايطاليا

## خداع الاعلانات

طبعاً - الطريقتان تستلزمان وسائل خاصة وأدوات خاصة  
والنتيجة هي الحصول على صور ملونة شفافة على الزجاج  
ولا يشغل من الفريقين بهذا الفرع من الفن الا الموسرون  
من كبار المهائمين بالفن فهل يظن حضرة المرب الفاضل  
أن واحداً ممن اشترى كتابه استفادوا منه ، بل أليس  
الايق بشرف الفن أن تعلم عن مؤلفاتنا اعلانات كاملة  
لامقتضية اقتضاباً لا أدري هل هو مقصود ؟  
رئيس الرابطة الفنية

عجبت لحضرة صاحب كتاب « التصوير بالالوان »  
يعلن عن كذابه في مجلة الذيل أسبوعياً على أنه كتاب يملك  
كيف تصور بالالوان بواسطة المصورة فقط مما يتبادر  
معه لنهن المبتدىء أنه يعلم كيفية الحصول على صور  
إيجائية ملونة فاذا ما دفع الحسنيين . للبا وحصل على الكتاب  
وجده تمريراً لكراسات مجانية توزعها شركتان احدهما  
فرنسية والثانية انكليزية في التصوير بالالوان على الزجاج

## حديث الفن في الشرق والغرب

تكرمت (جريدة التصوير الشمسي البريطانية) وهي أكبر مجلة في العالم لفن التصوير الشمسي بالإشارة في عددها نمرة ٢٢٨٦ إلى تأسيس (جمعية الرابطة الفنية المصرية للمهائمين بفن التصوير الشمسي في بلاد الشرق) فلها الشكر العظيم

أصدرت الرابطة الفنية نشرة مجانية جديدة باسم (إلى المهائمين بفن التصوير الشمسي) ترسل مجاناً لكل قارئ إذا أرفق بطلبه طابع بريد نولون الإرسال

\*\*\*

المستر واتكن عالم انكليزي مشهور ومن أكبر الخبراء في العالم في فن التصوير الشمسي له طريقة في تقدير فترة اظهار السليبيات تسمى بالطريقة الترمومترية وطريقة أخرى تسمى بالطريقة المددية تسمى المصور الهائم عن كثرة التطلع إلى السلبية وقت الاظهار لمعرفة ماذا كانت قد تمت عملياته من عدمه أما الطريقة الأولى فبواسطة معرفة درجة حرارة سائل الاظهار ترمومتر السوائل ثم مراجعة جدول خاص عن المدة التي تقابل كل درجة - والطريقة الثانية بواسطة حصر المدة بين وضع السلبية في السائل وبين ظهور أول شيء في السلبية من أجزاء الصور ومضاعفة هذا العدد مرات تختلف باختلاف نوع سائل الاظهار كان يكون مكوناً من الميتول والهيدروكينون أو الاميدول النع

ولا يفوتنا أن نذكر أن طريقي واتكن تستلزمان تركيب المظهر بكميات خاصة

\*\*\*

أريد أن أقترح على حضرة العالم الفاضل صاحب هذه

المجلة انشاء باب للمبادلات والمشتري والمبيع بين القراء في المصورات ولوازم فن التصوير الشمسي فما قول القارئ الكريم في هذا الاقتراح

\*\*\*

عسوبكم (محرر) مستعد لمناجاتكم على هذه الصفحات كل أسبوع إذا راقت لكم مواضعه فأقول لكم : وهل يسمح لي بذلك (الزميلان نابض وشماخ) اللذين لم نعد نسمع صوتهما على صفحات المجلات والجرائد الأسبوعية؟ هذا عهد مضى عهد تشتت مباحث الفن هنا وهناك في هذه الجريدة وفي تلك المجلة وأصبحت لنا نحن رجال الفن مجلة خاصة ولست أدري لماذا لا يتحفنا الزميلان بمباحثهما الشيقة (لمحات المصورة) و (احاديث السلبية)

محرر

### الاجابة على الاسئلة الفنية

الاعداد النسبية في مصورات اليد السهام (براوني)  
ذكر يا افندي على سمد الباب الجديد (الاسكندرية)  
السؤال :

في جداول كتاب فترة الانتقاط في التصوير الشمسي لبلاد القطر المصري خانة للمدد النسبي للنافذة وقت الانتقاط لا تتفق معها الاعداد الموضوعة على عدسة مصورتي رقم ٢ براوني وهذه الاعداد هي ١ و ٢ و ٣ و ٤ فما هي الاعداد النسبية الحقيقية التي تدل عليها هذه الارقام

الجواب :

الاعداد النسبية الحقيقية لمصورتيكم هي ١٦ و ٢٢ و ٣٢ و ٤٥ وهي التي تدل عليها الارقام أو ٢ و ٣ و ٤ والموضوعة على نابض المدسة

مصباح

## المسابقة الفنية الاولى في التصوير الشمسى

عشرون جائزة ثمينة

الجائزة الاولى مدالية ذهبية تبرع بها بسيم افندى شكرى

» اثنتا عشرة مدالية فضية » » » » »

الجوائز (من الثالثة الى السادسة) كل جائزة جنيه  
مصرى واحد يدفع من ادارة المجلة

الجوائز (من السابعة الى العاشرة) اشتراك عام تامل

مجانا فى المجلة

الجوائز (من الحادية عشرة الى العشرين) اشتراك نصف

عام مجانا فى المجلة

موضوع المسابقة

أما موضوع للمسابقة فن البساطة بكون ذلك هو أن  
تبحث لادارة هذه المجلة بأحسن صورة صورتها لاي منظر  
طبيعى من أى حجم كانت

شروط المسابقة

اولا: يرفق بالصورة الصحيفة الاخيرة من كل عدد  
من الاعداد الخمسة الاول لهذه المجلة

ثانيا: يكتب خلف كل صورة موضوعها واسم المتسابق  
وعنوانه بخط واضح

ثالثا: تصل الصورة بهذه الصفة لادارة هذه المجلة  
قبل ظهور العدد السادس

رسوم المسابقة

يرفق بكل صورة طوابع بريد بمبلغ عشرين ما يارسا  
للمسابقة والمتسابق أن يبحث من الصور العدد الذى يريده  
شرطا أن تتوفر شروط المسابقة فى كل صورة ولا يدفع عن  
الصور منها أكثر من متسابق واحد سوى درهم واحد

فحص الصور

سيقوم الاستاذ امين افندى حدى رئيس الرابطة  
الفنية بفحص كافة الصور التى ترد لادارة المجلة فى هذه  
المسابقة وسيكون حكمه فى هذه المسابقة حكما نهائيا

نتيجة المسابقة

تنتشر نتيجة المسابقة فى العدد السابع وتنتشر الصور  
التي استعقت الجوائز فى العدد الثامن وتنتشر صور الفائزين  
فى العدد التاسع وينشر أحسن الصور التى لم تزل جوائز  
فى العدد العاشر



### الاتحاديين في التصوير الشمسى

حديث عن الفن والرابطة الفنية المصرية



بقلم

ابراهيم حيدى

رئيس وعضو الرابطة الفنية

ترسل مجانا

لكل هائم بفن التصوير الشمسى

إذا ارفق بالطلب طابع بريد للتولون

تطلب من رئيس الرابطة الفنية فى اسبوط

ملحق رقم (٤)

---

مشاهد قاهرية نادرة في القرن التاسع عشر





## مجموعت الصور الشمسية للقاهرة من سنة ١٨٤٩

## مجموعتي الفنون الجميلة المملوكة للرئاسة الملكية السامية

تحتوي هذه المجموعة صوراً نادرة للقاهرة من نحو قرن من الزمن كما رأتها الأجيال القريبة الماضية من آباء الأجداد والأجداد وكبارها الأبناء والأحفاد وان إعداد هذه المئات من الصور الشمسية النادرة التي تمثل القاهرة من سنة ١٨٤٩ ليدل على الجهود الجبار الذي تبذله الجمعية منذ سنتين في جمعها من مختلف الجهات والهيئات والأفراد من ذوي المكانة والفضل .

وهي وسيلة جميلة شريفة نرياً التطور الذي مرت تلك المدينة إلى أن بلغت مبلغها الحالي من الرقي وسعة العمران .

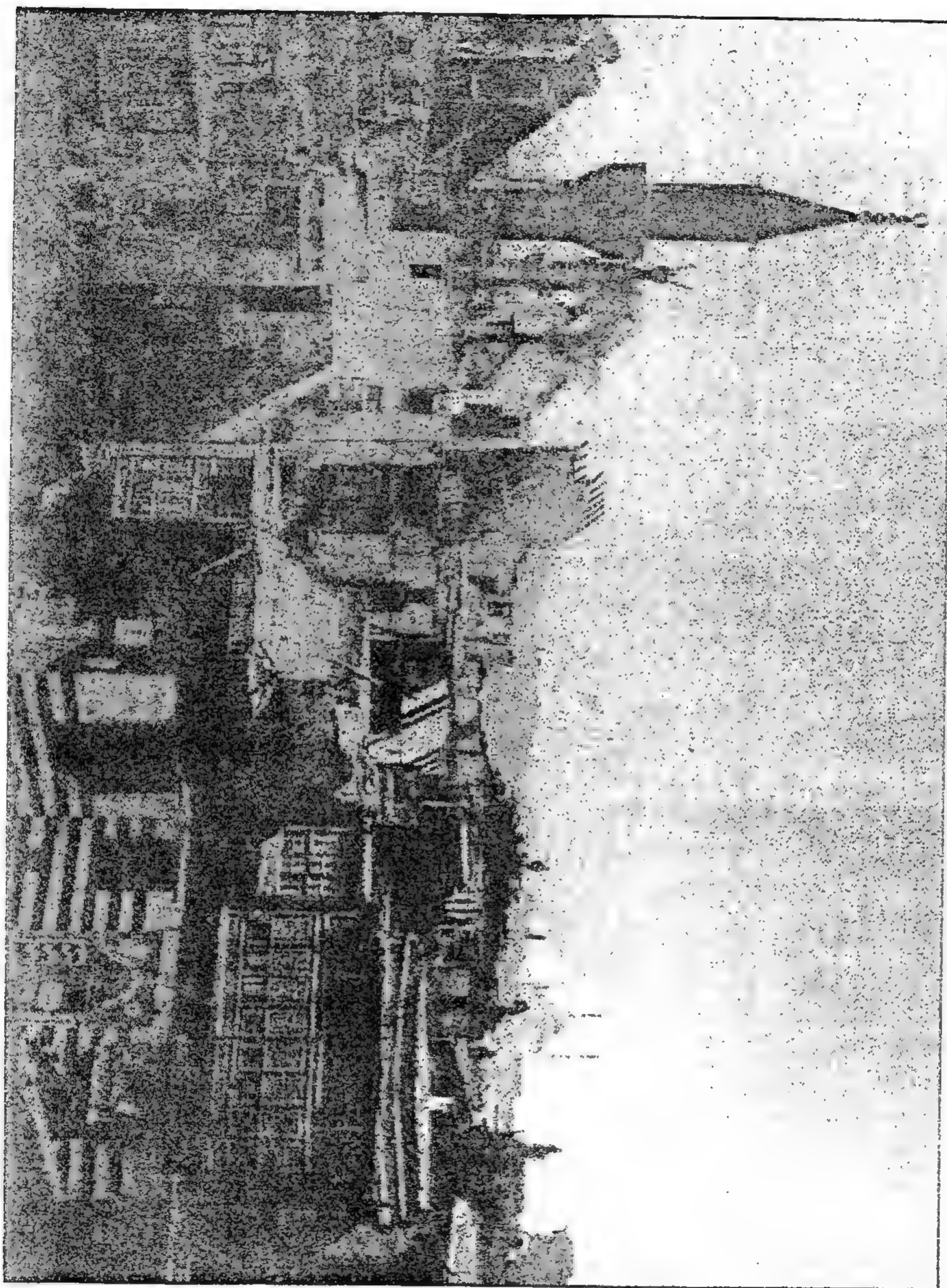
ويرجع الفضل الأول في إعداد هذه المجموعة إلى مولانا حضرة صاحب المجلد الأول من روائع الفن ، فقد تنازل جلالة وتفضله فأذن بإعادة الجمعية تلك المجموعة التاريخية القيمة النادرة من محفوظات القصرين الملكيين العامرين عابدين والقبة .

ثم إلى حضرة صاحب السمو الملكي الأمير محمد علي الذي تفضل فأعاد الجمعية مجموعته القيمة الخاصة . وبفضل تلك المجموعات النادرة لهذه الصور العديدة التي تنطق بعظمة مصر الأثرية والتاريخية والعمرانية أمكننا التعرف إلى ما كان عليه كثير من أحياء القاهرة القديمة ك ميدان سليمان باشا وميدان العتبة الخضراء ومدخل الموسكى وشارع الأزكية وميدان الأوبرا كما أمكننا متابعة ذلك التحول التدريجي والتطور والنظم الذي أحدثه الزمن بعروض الشرق .

وإن نظرة واحدة نلقها على صور هذه الأحياء وتلك المعالم يوم كانت للبعث فينا الأسف على ذلك العهد الذي كانت فيه القاهرة تتراءى بجمالها الطبيعي وبأشجارها الظليلة وأبواب بيوتها القصيرة المزخرفة المنقوشة وحرارتها المتدرجة المائلة .

ويرجع اختيار سنة ١٨٤٩ إلى أن جناب السيولير بور مراقب مرصد باريس قد قدم مصر في تلك السنة وأخذ مناظر مصر مختلفة بالتصوير الشمسي في مجموعة من الكليشيات نشرها في المجلد السبعين « رحلة داجرين » وما يؤسف له أننا لم نتمكن من الحصول على نسخة كاملة من هذا المجلد القيم ، كما يرجع إلى قدوم جناب السيولير ماكسيم دى كلوب وجوستاف فلويد إلى مصر أيضاً ورحلتهما في النيل وأخذهما كليشيات لمناظر مصرية بالتصوير الشمسي ونشرها في مجلد ثامن ومن حسن الحظ أنه يوجد بمصر الآن منه ثلاث نسخ فمما هم ما فيها من مناظر وصور للقاهرة في ذلك العصر ، ولو نعمل عرض بعض الصور التي هي أقل من المستوى المطلوب لأنها منقولة عن الكليشيات أو لأنها أخذت عن صور الفنانين الذين مروا أو أقاموا بمصر .

ولقد كانت الصور التي أخذت قبل القرن التاسع عشر قريبة الشبه من الأصل بدرجة تمايز بالدقة في إيضاح ما كانت عليه القاهرة في ذلك العهد وما لا شك فيه - كما لا يخفى - أن هذه العملية تحتاج إلى شخصيات لها الماوتام وخبرة بفن التصوير الشمسي لهذه الصور وتميزها ما جعلها جديرة بهذا العرض الكريم .



أول صورة شمسية للقاهرة - مكسيم دي كامب ١٨٤٩



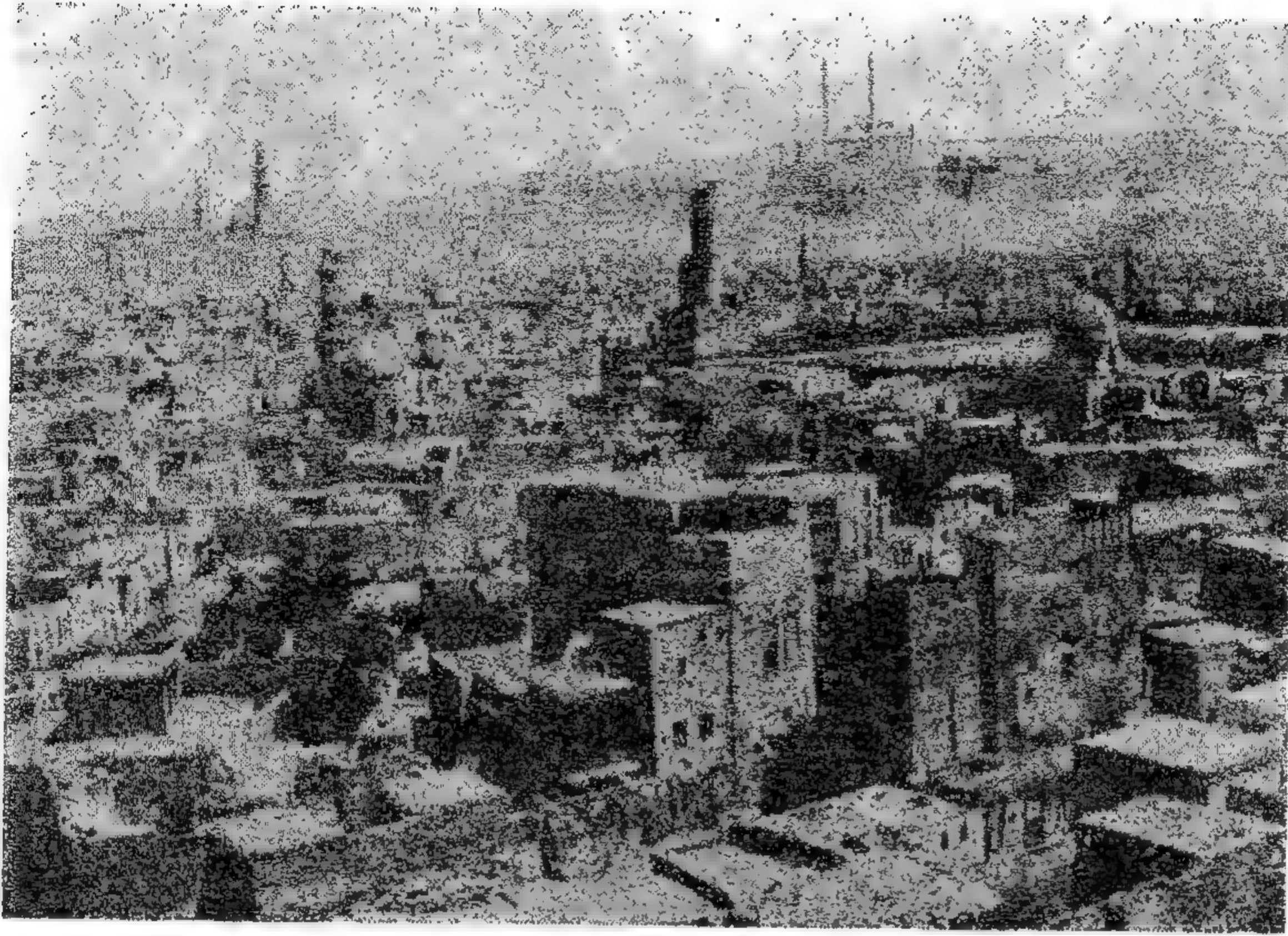


حديقة روزتي ١٨٤٩

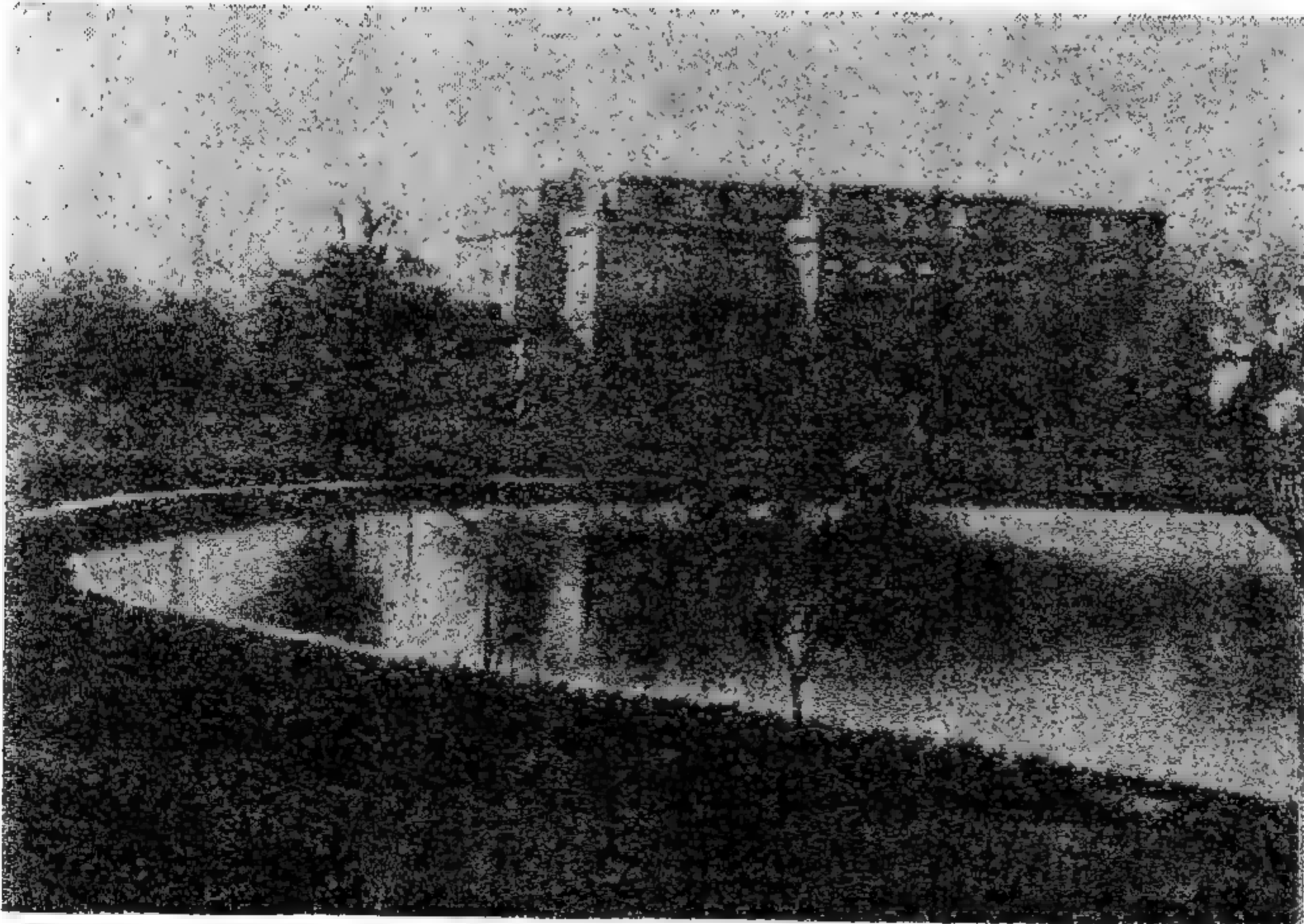


قلعة الكيش ١٨٤٩





القاهرة منظر عام ١٨٦٩

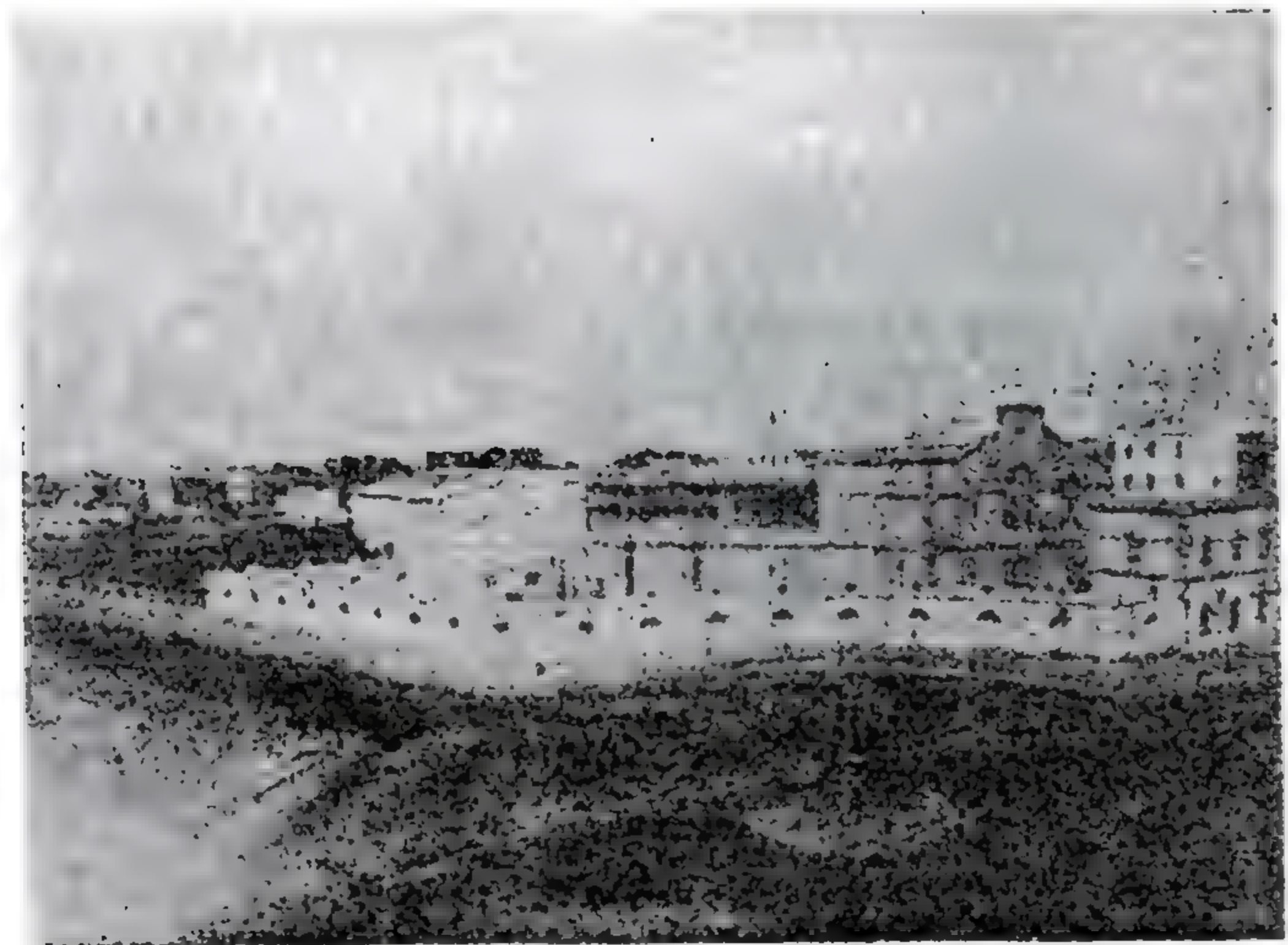


أول تياترو بحديقة الأزبكية ١٨٦٩

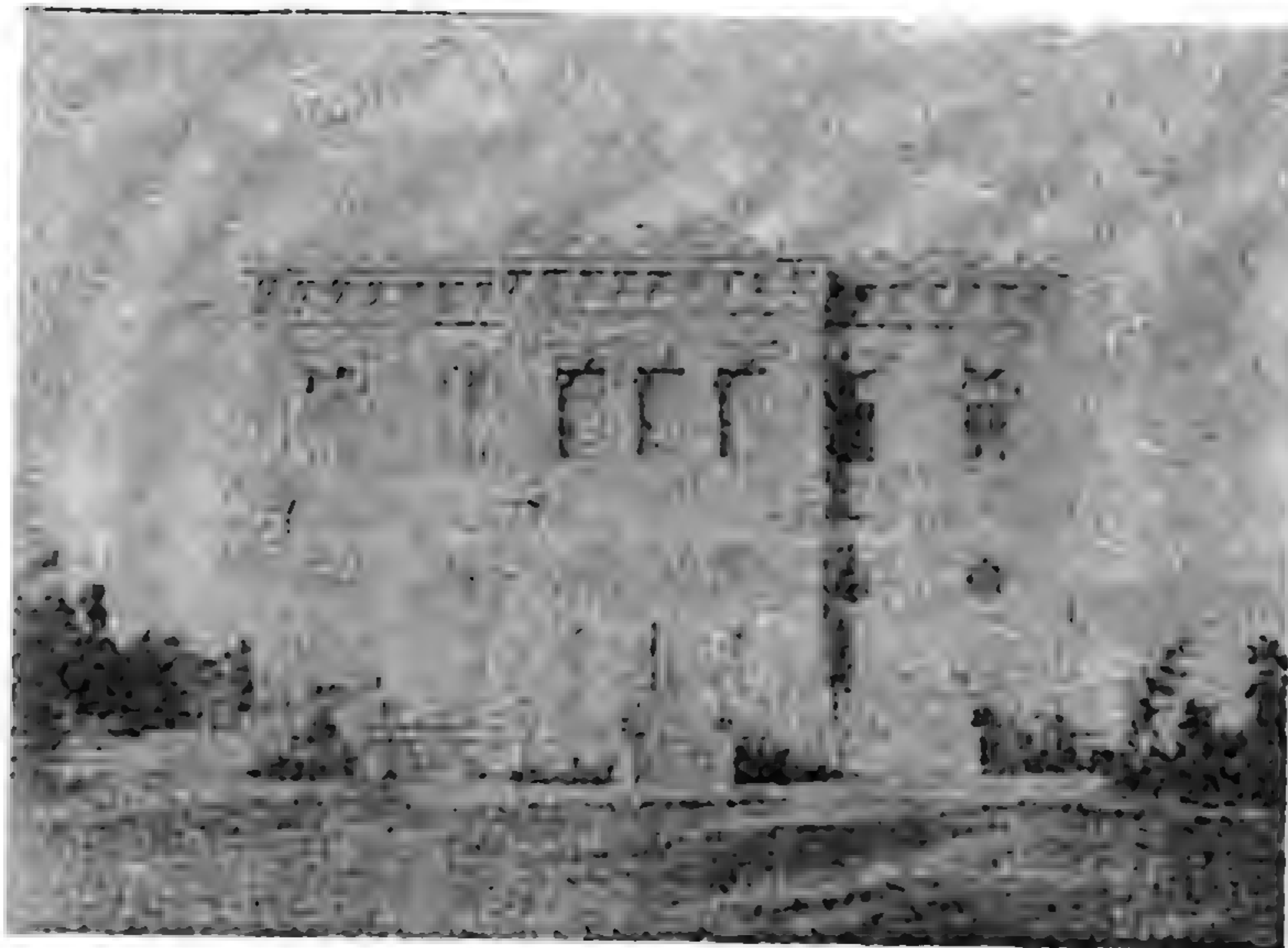




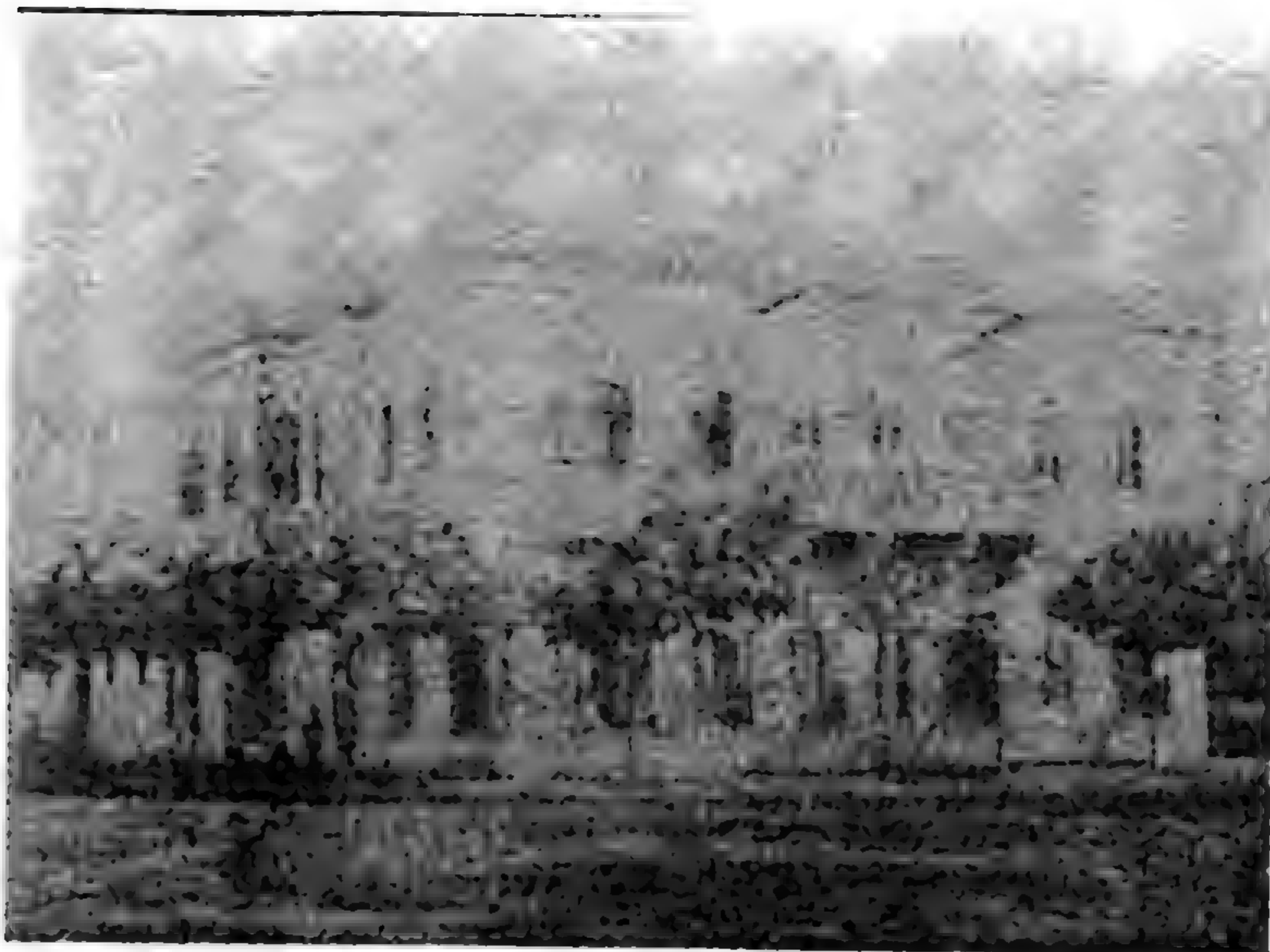
الكلوب الخديوي ١٨٦٩



مكان ميدان مصطفى كامل ١٨٦٩



دار الآثار المصرية ١٨٧٠

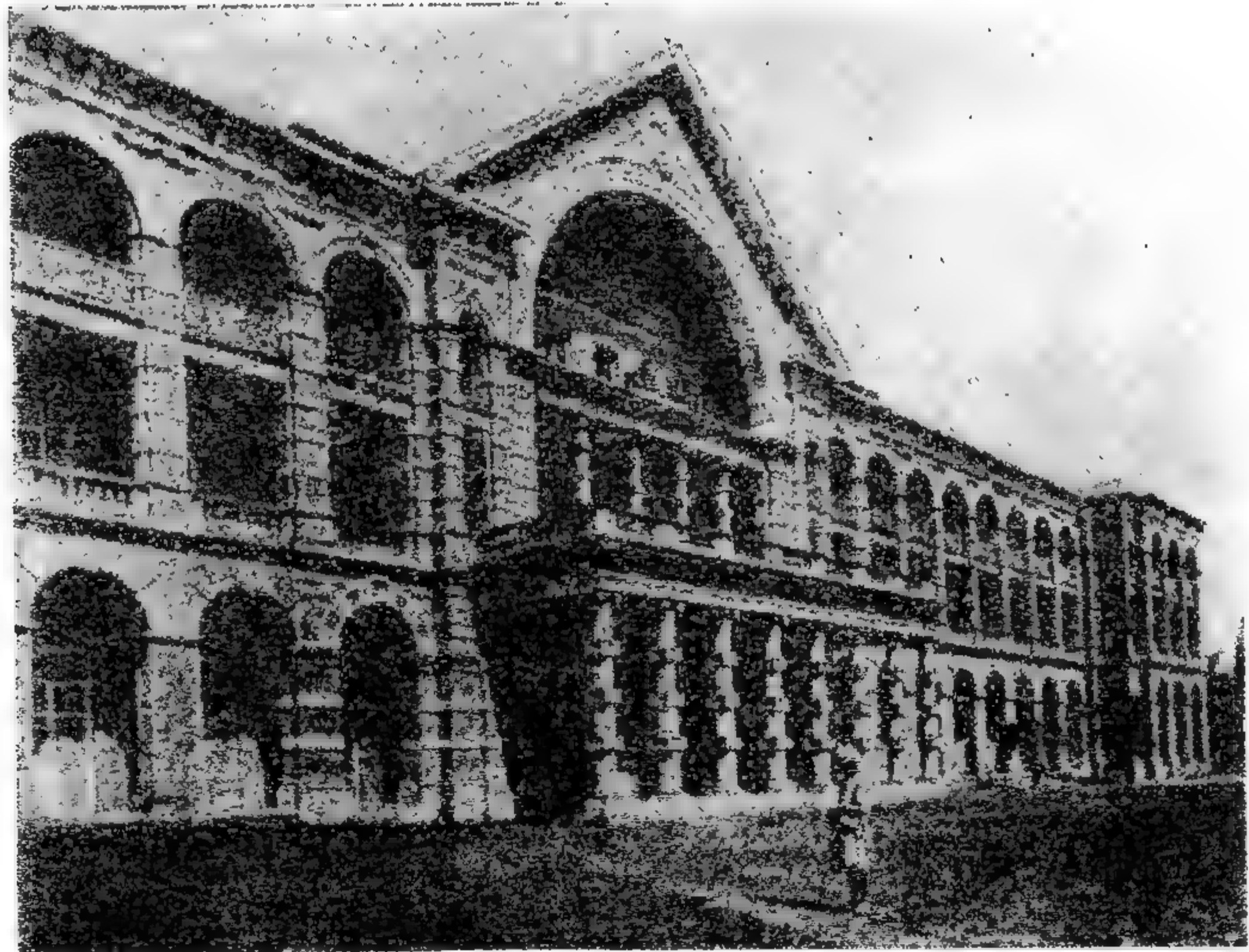


سرای شریف پاشا ١٨٧٠



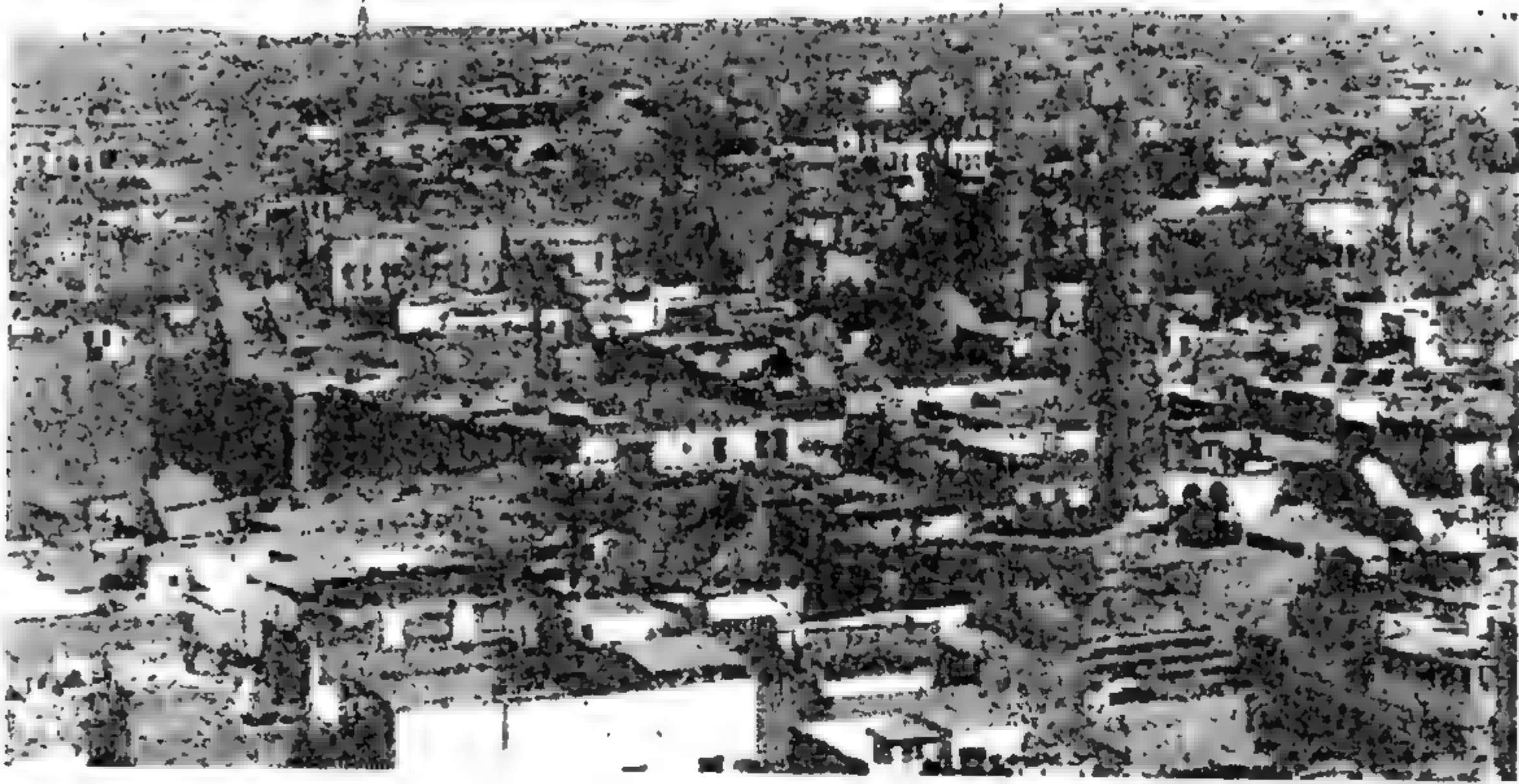


قصر عابدين من الداخل ١٨٧٠



قصر عابدين من الخارج ١٨٧٠



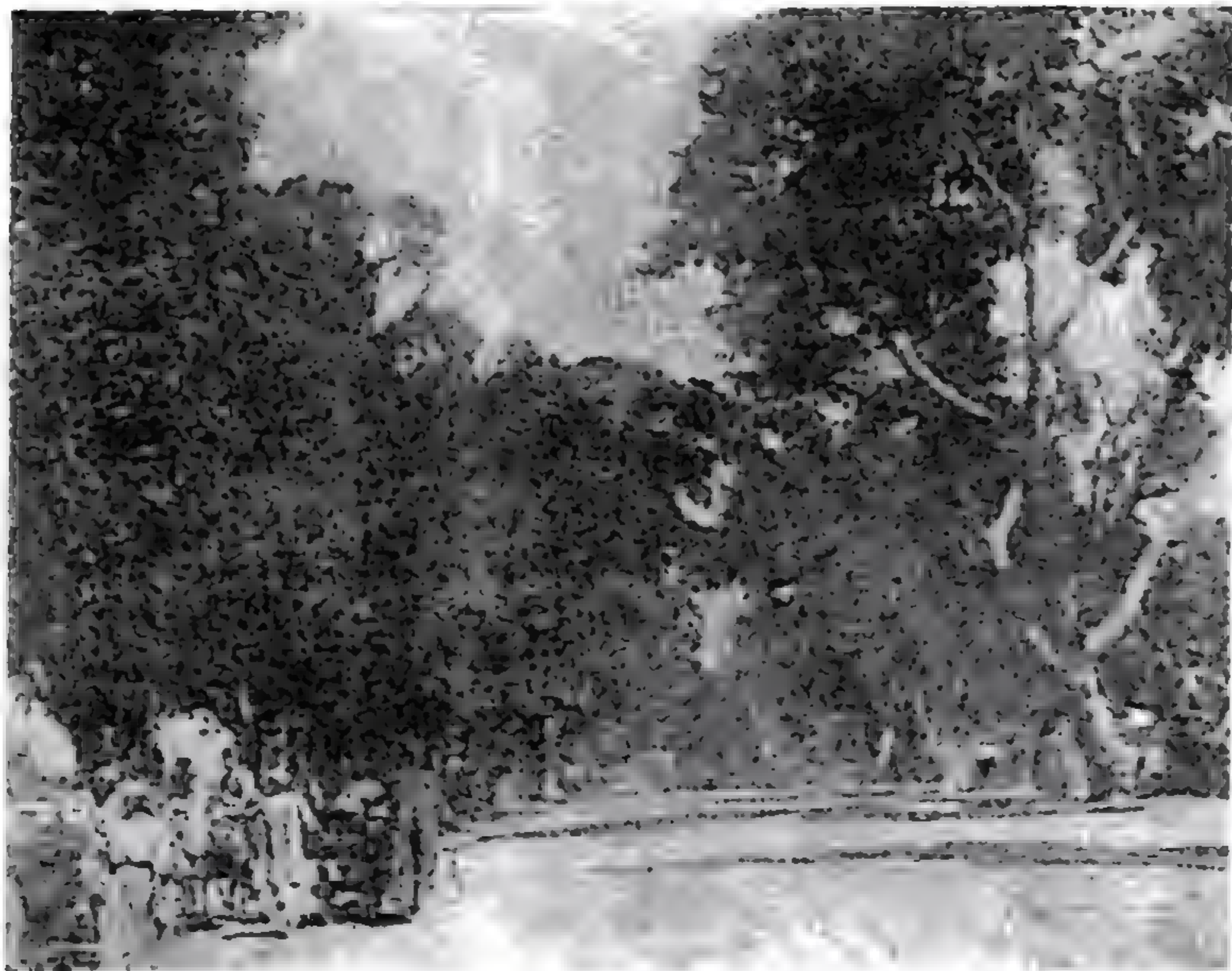


القاهرة منظر عام ١٨٩٤

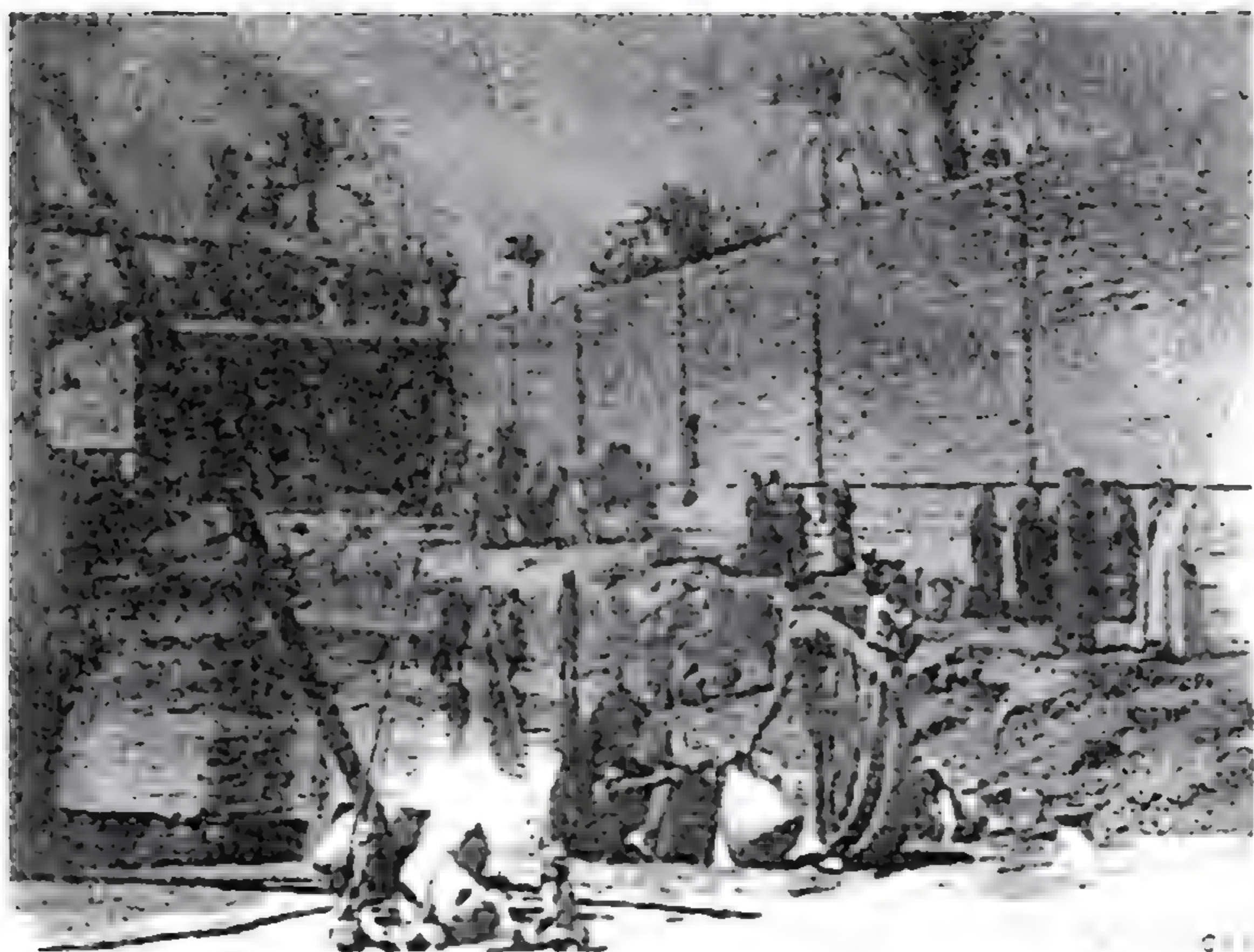


كوبرى الليمون ١٨٩٥



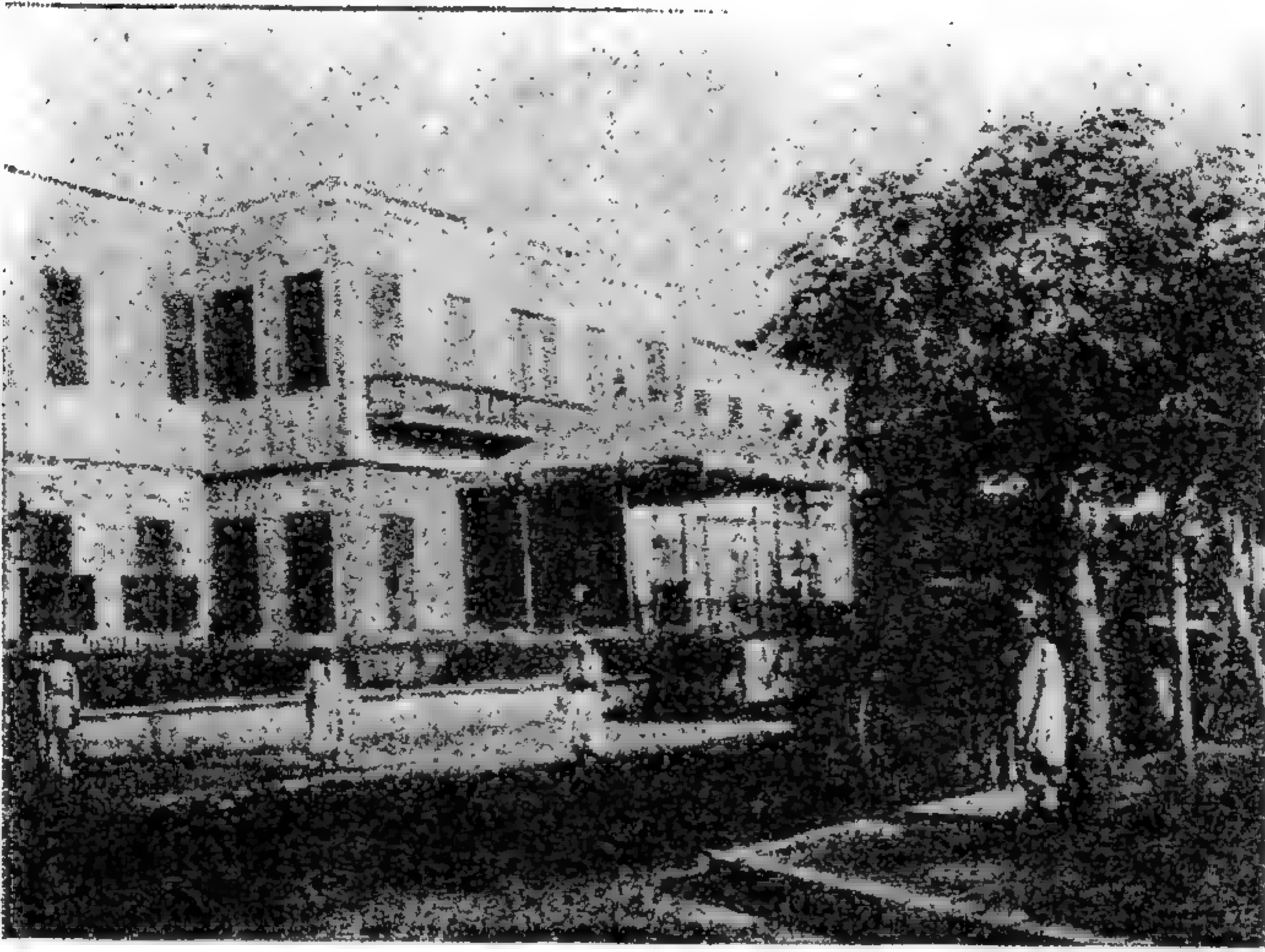


شارع شبرا ١٨٩٦



بركة الفيل ١٨٩٦





سراى عرابى باشا ١٨٩٠



محطة مصر فى أواخر القرن التاسع عشر

---

## مصادر الدراسة





## مصادر الدراسة

### • القرآن الكريم :

- سورة الفرقان

### • دار الوثائق القومية بالقاهرة :

- الأدرج ، درج ١ ، آثار .

- ديوان الداخلية : محفظتا ١٤٤ و ١٩٠٠ ، وحدة حفظ ٢٣٩ ، صور المساجين .

### • أدلة :

- الدليل المصرى عن القطرين المصرى والسودانى ، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة ، القاهرة ، ١٩٢٠ .

- الدليل العام للقطر المصرى والخارج ، الشركة المصرية للمطبوعات والإعلانات ، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ، ١٩٢٧ .

### • كتب ومراجع :

(١) باللغة العربية :

- جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الإسلامى ومدارسه ، المكتبة الثقافية ، رقم ٦١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

- حسين فهمى المهندس : الرسالة العملية لعلاج الشؤون الاجتماعية ، طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ .

- دونالد كواتسرت : الدولة العثمانية ١٧٠٠ - ١٩٢٢ ، ترجمة : أيمن نيازى ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ٢٠٠٤ .

- سنانلى باولسر : التصوير الشمسى ، ترجمة : محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المصطفى ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ١٢٣ ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

- شاكِر عبد الحميد (دكتور) : الفنون البصرية وعبقورية الإدراك ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .
- صبرى أحمد العدل (دكتور) : سيناء فى التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .
- عبد الله مبروك النجار (دكتور) : فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة فقهية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ .
- عبد الفناح رياض : آلة التصوير ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- عز الدين محمد نجيب : التصوير علم وفن ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
- محمد رشيد رضا (الشيخ) : تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، الجزء الثانى ، مطبعة المنار ، القاهرة ، ١٣٢٤ هـ .
- محمد رفعت الإمام (دكتور) : القضية الأرمنية فى الدولة العثمانية ١٨٧٨ - ١٩٢٣ ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- محمد عمارة (دكتور) : الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، الجزء الثانى ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- هند واصف ونادية واصف (محرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠١ .

#### (ب) باللغة الإنجليزية :

- *Graham - Brown, Sara: Image of Women : the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1800 - 1950, New York, 1988.*
- *Janis, Eugenia parry: The Art of French Calotype, with a Critical Dictiomary of Photographers 1843 - 1870, princeton, 1983.*
- *Jeffrey, Jan: Photography, A Concise History, London, 1991.*
- *Nickel, Doug: "the Camera and other Drawing Machines", in Weaver Mike (ed): British photography in the Ninteenth Century, the Fine Art Tradion. Oxford University, 1989.*

- Perez, Nissan: *Focus East. Early photography in the Near East (1839 - 1885)*, New York, 1988.
- Osman, Colin: *Egypt Caught in Time*, London, 1997.
- Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver Mike (ed): *British Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition*, Oxford University, 1989.
- Zevi, Filippo: *Photographers and Egypt in XIX Century*, Firenze, 1984.

(ج) باللغة الفرنسية :

- Arago, Dominique - François: *Rapport Sur le daguerreotype avec les textes annexes de C. Duchâtel et L. J. Gray - Lussac, Rumeur des Âges*, la Rochelle, 1995.
- Du Camp, Maxime: *Le Nile*, paris, 1855.
- De Nerval, Gérard: *Le voyage en Orient*, Paris, 1870, Vol. 1.
- Fleig, Alain: *Rêves de papier, la Photographie Orientaliste 1860 - 1914, Ides et Calendes*, Neuchâtel, 1997.
- Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, paris, 1861.
- Solé, Robert: *l'Egypte, Passion Française*, Paris, 1997.
- Vercoutter, Jean: *A la Resherch de l'Egypte Oubliée*, paris, 1986.

● مقالات وبحوث :

- أحمد رفعت : «معجزة هذا العصر الأنور أو التلغراف المصور» ، الراية العثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧ .
- أحمد زكي : «الفتوغرافية والسينمانوغراف» ، السفور ، عدد ١٥٣ ، الخميس ٩ مايو ١٩١٨ .
- إسكندر مكاريوس : «التصوير الحديث : الفيلم أو الرق» ، المقتطف ، السنة الثلاثون ، الجزء الثالث ، مارس ١٩٠٥ .



- \_\_\_\_\_ : «التصوير الحديث : الزجاج والتصوير الأوتوكرميتيك» ، المقتطف ، المجلد الثلاثون ، الجزءان الرابع والخامس ، أبريل ومايو ١٩٠٥ .
- \_\_\_\_\_ : «التصوير الشمسي الملون» ، المقتطف ، المجلد الثاني والثلاثون ، الجزء العاشر ، أكتوبر ١٩٠٧ .
- حسين توفيق : «التصوير الملون» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٤٩ .
- سهيل الملاذى (دكتور) : «الصحافة الشامية فى مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونية ٢٠٠٧ ، سورية .
- عبد العزيز عبد العال : «التصوير الجوى فى الحرب والسلام» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٤٨ .
- فؤاد زكى عجمى : «التصوير الشمسى» ، مجلة الشباب ، السنة الأولى ، الجزء الخامس عشر ، ١٦ يونية ١٩١٦ .
- «كتب الأطفال» : «مجلة الشؤون الاجتماعية» ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ .
- محمد راتب عبد الوهاب : «التصوير الليلى» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثالث ، يونية ١٩٤٨ .
- محمد رشيد رضا : «حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل واتخاذها» ، المنار ، المجلد العشرون ، الجزءان الخامس والسادس ، يناير وفبراير ١٩١٨ .
- محمد رفعت الإمام (دكتور) : «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» ، دراسة تاريخية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد التاسع والثلاثون ، المجلد الثانى ، أغسطس ٢٠٠٦ .
- مراد زكى : «التصوير الشمسى أو الرسم بالنور» ، مجلة مرآة الأدب ، السنة الأولى ، الجزء التاسع ، سبتمبر ١٩١٦ .

- رفائيل نخلة اليسوى : «التصوير الشمسى الملون» ، المشرق ، السنة التاسعة عشرة ،  
عدد ١١ ، ١٩٢١ .

- روبرت جيه جيان : «تطور التصوير الضوئى (الفوتوغراف) فى الشرق الأوسط» ،  
كيفارت ، النشرة السنوية ، الكتاب السادس ، حلب ، ٢٠٠٢ .

#### • دوريات :

- أبى الهول : دورية أسبوعية أصدرها كل من نجيب حاج ومصطفى إسماعيل القشاشى بالقاهرة  
١٩٢٠ - ١٩٢٥ .

\* ١٩٢٣ ، ١٩٢٤

- الاتحاد المصرى : دورية أسبوعية أصدرها كل من رفائيل مشاة وماهر حسن فراج بالإسكندرية عام ١٨٨١ .  
\* ١٩٠٩ ، ١٩١٠

- الإخـلاص : دورية يومية أصدرها إبراهيم عبد المسيح بالقاهرة (١٨٩٥ - ١٩٠٦) .  
\* ١٩٠٣

- الاستقامة : دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمى بكير الأرناؤوطى بالقاهرة (١٩٠٩ - ١٩١٤) .  
\* ١٩٠٩

- الألفـكار : دورية يومية أصدرها حلمى صادق بالقاهرة منذ عام ١٩٠٠ .  
\* ١٩١٧ ، ١٩١٨ ، ١٩٢١ ، ١٩٢٢ ، ١٩٢٣

- أنيس المجلس : دورية شهرية أصدرتها الكسندرا مليتادى أنيريتوه بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٨) .  
\* ١٩٠٨

- البوـسان : دورية نصف شهرية أصدرها كل من إبراهيم البازجى وبشارة زلزل بالقاهرة (١٨٩٧ -  
١٨٩٨) .

\* ١٨٩٧

- التجـسـارة : دورية أسبوعية أصدرها عبد الفتاح بركة بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩٣٢) .  
\* ١٩١٨

- التصوير الشمسى : دورية أسبوعية أصدرها أحمد حجازى بالقاهرة عام ١٩٢٤ .  
\* ١٩٢٤

- الطفرانات الجبلية : دورية يومية أصدرها محمد مختار الباجورى بالقاهرة (١٨٩٧ - ١٨٩٩) .  
\* ١٨٩٩

- **التسلموس**: دورية أسبوعية أصدرها عبد الرشيد إبراهيم في سان بطرسبورج بروسيا (١٩٠٦ - ١٩٠٧).  
\* ١٩٠٧
- **الجاسوس**: دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمي بكير الأرناؤوطى بالقاهرة (١٩٠٤ - ١٩٠٨).  
\* ١٩٠٥
- **الرشيد**: دورية يومية أصدرها أحمد صادق بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٤٥).  
\* ١٩٢٠
- **وهمسوس**: دورية شهرية أصدرها كل من رمزي نادر وكيكرلس نادر بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٣٠).  
\* ١٩٢١
- **الركيسب**: دورية يومية أصدرها جورج طنوس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٢٨).  
\* ١٩١٢، ١٩١٣
- **روضة البحرين**: دورية أسبوعية أصدرها حسن راسم حجازى بطنطا (١٩١٩ - ١٩٢٨).  
\* ١٩٢٢، ١٩٢٣
- **الصباح**: دورية أسبوعية أصدرها إبراهيم زهدى بالجيزة منذ عام ١٩٢٠.  
\* ١٩٢٣
- **السلام**: دورية يومية أصدرها كل من غالب محمد طليمات ونحيب الحناد بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٠).  
\* ١٨٩٩
- **سمير الثبلان**: دورية شهرية أصدرها أرمانوس سليمان بينها عام ١٩٠٧.  
\* ١٩٠٧
- **السرف**: دورية أسبوعية أصدرها كل من حسين على ومحمد شرف بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٣٠).  
\* ١٩٢٤
- **الشباب**: دورية أسبوعية أصدرها محمد عبد العزيز الصلر بالقاهرة (١٩١٥ - ١٩٢٥).  
\* ١٩١٦، ١٩٢٣
- **شمس الكمال**: دورية أسبوعية أصدرها محمد أمين عبده بالجيزة (١٩٢٢ - ١٩٤١).  
\* ١٩٢٣
- **الصباح**: دورية أسبوعية أصدرها مصطفى إسماعيل القشاش بالقاهرة (١٩٢١ - ٠٠٠).  
\* ١٩٢٣
- **عاصمة الشرق**: دورية أسبوعية أصدرها عبد العزيز حمدي بالقاهرة (١٩٢٣ - ١٩٢٧).  
\* ١٩٢٥، ١٩٢٦





- مجلة للترجمة الخنوية : دورية شهرية أصدرها محمود المتجورى بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٣٥) .  
\* ١٩٢٢
- للجلة المصرية : دورية نصف شهرية أصدرها كل من خليل مطران ومحمد مسعود بالقاهرة (١٩٠٠ - ١٩١٠) .  
\* ١٩٠٠
- مجلة النهضة النسائية : دورية شهرية أصدرتها لبية أحمد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٣٩) .  
\* ١٩٢١
- للحاسن للصورة : دورية أسبوعية أصدرها السيد صيد الله أسعد بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٢٤) .  
\* ١٩٢٣
- للحروسة : دورية أسبوعية أصدرها سليم نقاش وآخرون بالقاهرة (١٨٨٠ - ١٩٤١) .  
\* ١٨٩٥
- المحيط : دورية شهرية أصدرها عوض واصف بالقاهرة (١٩٠٢ - ١٩١٤) .  
\* ١٩١٣
- للرشيد : دورية أسبوعية أصدرها وطن بالقاهرة (١٨٩٤ - ١٩١٠) .  
\* ١٨٩٦
- للشهر : دورية أسبوعية أصدرها سليم سرريس بالإسكندرية (١٨٩٥ - ١٨٩٩) .  
\* ١٨٩٦ ، ١٨٩٧
- مصر الفتاة : دورية يومية أصدرها كل من ميد على ومصطفى كامل بالقاهرة (١٩٠٨ - ١٩١١) .  
\* ١٩١٠
- المصور : دورية أسبوعية أصدرتها دار الهلال بالقاهرة منذ عام ١٩٢٤ .  
\* ١٩٢٥
- للخمس : دورية أسبوعية أصدرها حبيب أسعد داغر بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٣) .  
\* ١٩٢٢
- للمعرض : دورية أسبوعية أصدرها راغب حسن بالقاهرة (١٩٠٦ - ١٩١٢) .  
\* ١٩٠٧
- المقطوف : دورية شهرية أصدرها كل من يعقوب حروف وفارس نمر بالقاهرة (١٨٧٦ - ١٩٥٢) .  
\* ١٨٧٩ ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٣ ، ١٨٨٤ ، ١٨٨٥ ، ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ،  
١٩٠٠ ، ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ .

- المقطم : دورية يومية أصدرها يعقوب صروف وآخرون بالقاهرة (١٨٨٩ - ١٩٥٢) .  
\* ١٨٩٦
- المنار : دورية شهرية أصدرها محمد رشيد رضا بالقاهرة (١٨٩٨ - ١٩٤٠) .  
\* ١٩٠٤ ، ١٩١٢
- المنعم : دورية شهرية أصدرها محمد باقر بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩١٠) .  
\* ١٩١٠
- النجم : دورية أسبوعية أصدرها إسماعيل صبرى الزواوى بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩١٨) .  
\* ١٩١٧
- النشرة الأسبوعية : دورية أسبوعية أصدرها هنرى جيب بيروت (١٨٧٢ - ١٨٩٣) .  
\* ١٨٨٦
- النشرة الاقتصادية المصرية : دورية أسبوعية أصدرها منصور صدقى بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٢٢) .  
\* ١٩٢١
- النيل : دورية يومية أصدرها حسن حسنى الطويرانى بالقاهرة (١٨٩١ - ١٨٩٥) .  
\* ١٨٩٣
- النيل : دورية أسبوعية أصدرها فرج سليمان نواد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٥٤) .  
\* ١٩٢١ ، ١٩٢٢
- النيل المصرى :  
\* ١٩٢١
- النيل المصور :  
\* ١٩٢٢ ، ١٩٢٣ ، ١٩٢٤
- النيل : دورية شهرية أصدرها عبد العزيز جاويش بالقاهرة (١٩١٠ - ١٩١٢) .  
\* ١٩١١
- النيل : دورية شهرية أصدرها جرجى زيدان بالقاهرة منذ عام ١٨٩٢ .  
\* ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ ، ١٩٢٣
- وادي النيل : دورية يومية أصدرها محمد أحمد الكثرة بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩٣٦) .  
\* ١٩٠٩ ، ١٩١٨
- الوطنية : دورية أسبوعية أصدرها أيوب مبرى بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٥٣) .  
\* ١٩١٢



## الفهرست

الموضوع	الصفحة
● تقديم	٧
● مقدمة	٩
● إهداء	١٥
● الفصل الأول	١٩
المنظومة الفوتوغرافية	
● الفصل الثاني	٤٧
المصوّراتية	
● الفصل الثالث	٦٧
المنافع والمضار	
● الفصل الرابع	٨٩
إنتاج المعرفة الفوتوغرافية	
● الفصل الخامس	١٣٥
مصر المصوّرة	
● الملاحق	
* ملحق رقم (١)	١٥٧
فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها	
* ملحق رقم (٢)	١٦٥
الأدبيات الفوتوغرافية في مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسي	



\* ملحق رقم (٣) ..... ١٩٩

مجلة التصوير الشمسى

\* ملحق رقم (٤) ..... ٢٢٥

مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر

● مصادر الدراسة ..... ٢٣٧

## صدر فى هذه السلسلة

- ١- الأصول التاريخية لمسألة طابا ، دراسة وثائقية .  
د. يونان لبيب رزق .
- ٢- مجمع اللغة العربية ، دراسة تاريخية .  
د. عبد المنعم الدسوقي الجميى .
- ٣- التيارات السياسية والاجتماعية بين المجددين والمحافظين دراسة فى فكر الشيخ محمد عبده  
د. زكريا سليمان بيومى .
- ٤- الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية فى العصر الحديث .  
د. محمد كمال يحيى .
- ٥- رؤية فى تحديث الفكر المصرى ، الشيخ حسين المرصفى وكتابة رسالة الكلم الثمان مع النص  
الكامل للكتاب .  
د. احمد زكريا الشلق .
- ٦- صياغة التعليم المصرى الحديث ، دور القوى السياسية والاجتماعية والفكرية ١٩٢٣-١٩٥٢ .  
د. سليمان نسيم .
- ٧- دور مصر فى افريقيا فى العصر الحديث .  
د. شوقى عطا الله الجمل .
- ٨- التطورات الاجتماعية فى الريف المصرى قبل ثورة ١٩١٩ .  
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٩- المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية ١٩١٩ - ١٩٤٥ .  
د. لطيفة محمد سالم .
- ١٠- الأسس التاريخية للتكامل الاقتصادى بين مصر والسودان، دراسة فى العلاقات  
الاقتصادية المصرية السودانية ١٨٢١ - ١٨٤٨ .  
د. نسيم مقار .
- ١١- حول الفكرة العربية فى مصر، دراسة فى تاريخ الفكر السياسى المصرى المعاصر .  
د. فؤاد المرسى خاطر .
- ١٢- صحافة الحزب الوطنى ١٩٠٧ - ١٩١٢، دراسة تاريخية.  
د. يواقيم رزق مرقص .

- ١٣- الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور .  
د. سامية حسن ابراهيم .
- ١٤- العلاقات المصرية السودانية ١٩١٩ - ١٩٢٤ .  
د. أحمد دياب .
- ١٥- حركة الترجمة فى مصر فى القرن العشرين .  
د. أحمد عصام الدين .
- ١٦- مصر وحركات التحرر الوطنى فى شمال أفريقيا .  
د. عبد الله عبد الرازق ابراهيم .
- ١٧- رؤية فى تحديث الفكر المصرى، دراسة فى فكر أحمد فتحي زغلول .  
د. أحمد زكريا الشلق .
- ١٨- صناعة تاريخ مصر الحديث ، دراسة فى فكر عبد الرحمن الرافعى .  
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ١٩- الصحافة والحركة الوطنية المصرية ١٩٤٥ - ١٩٥٢، من ملفات الخارجية البريطانية .  
د. لطيفة محمد سالم .
- ٢٠- الدبلوماسية المصرية وقضية فلسطين ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .  
د. عادل حسن غنيم .
- ٢١- الجمعية الوطنية المصرية سنة ١٨٨٣، جمعية الانتقام .  
د. زين العابدين شمس الدين نجم .
- ٢٢- قضية الفلاح فى البرلمان المصرى ١٩٢٤ - ١٩٣٦ .  
د. زكريا سليمان بيومى .
- ٢٣- فصول فى تاريخ تحديث المدن فى مصر ١٨٢٠ - ١٩١٤ .  
د. حلمى أحمد شلبى .
- ٢٤- الأزهر ودوره السياسى والحضارى فى أفريقيا .  
د. شوقى الجمل .
- ٢٥- تطور النقل والمواصلات الداخلية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى ١٨٨٢ - ١٩١٤ .  
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٢٦- جمعية مصر الفتاه ١٨٧٩، دراسة وثائقية .  
د. على شلش .

- ٢٧- السودان فى البرلمان المصرى ، ١٩٢٤ - ١٩٢٦ .  
د. يواقيم رزق مرقص .
- ٢٨- عصر حككيان  
د. أحمد عبد الرحيم مصطفى .
- ٢٩- صفار ملاك الأراضى الزراعية فى مديرية المنوفية ١٨٩١ - ١٩١٣ .  
د. حلمى أحمد شلبى .
- ٣٠- المجالس النيابية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى .  
د. سعيدة محمد حسنى .
- ٣١- دور الطلبة فى ثورة ١٩١٩ .  
د. عاصم محروس عبد المطلب .
- ٣٢- الطليعة الوفدية والحركة الوطنية ١٩٤٥ - ١٩٥٢ .  
د. إسماعيل محمد زين الدين .
- ٣٣- دور الاقاليم فى تاريخ مصر السياسى .  
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ٣٤- المعتدلون فى السياسة المصرية .  
د. أحمد الشربينى السيد .
- ٣٥- اليهود فى مصر .  
د. نبيل عبد الحميد سيد أحمد
- ٣٦- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .  
د. الهام محمد على ذهنى .
- ٣٧- المعتدلون فى السياسة المصرية .  
ماجدة محمد حمود .
- ٣٨- مصر والحركة العربية .  
د. محمد عبد الرحمن برج .
- ٣٩- مصر وبناء السودان الحديث .  
د. نسيم مقار .
- ٤٠- تطور الحركة النقابية للمعلمين المصريين ١٩٥١ - ١٩٨١ .  
د. محمد أبو الاسعاد .



- ٤١- الماسونية فى مصر .  
د. على شلش .
- ٤٢- القطن فى العلاقات المصرية البريطانية ١٨٣٨ - ١٩٤٢ .  
د. عاصم محروس عبد المطلب .
- ٤٣- المفكرون والسياسة فى مصر المعاصرة .  
د. محمد صابر عرب .
- ٤٤- السودان فى البرلمان المصرى .  
د. يواقيم رزق مرقص
- ٤٥- طوائف الحرف فى مصر ١٨٠٥ - ١٩١٤ .  
د. عبد السلام عبد الحليم عامر .
- ٤٦- مصر ومنظمة المؤتمر الاسلامى ١٩٧٩ - ١٩٨٧ .  
د. عبد الله الأشعل .
- ٤٧- السياحة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ١٨٩٨ - ١٨٨٢، دراسة فى تاريخ مصر  
الاقتصادى والاجتماعى .  
د. السيد سيد أحمد توفيق دياب .
- ٤٨- حوادث مايو ١٩٢١، صفحة مجهولة من ثورة ١٩١٩ .  
د. حمادة محمود اسماعيل .
- ٤٩- حدود مصر الغربية، دراسة وثائقية .  
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
- ٥٠- الدور الأفريقى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .  
د. شوقى الجمل .
- ٥١- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ١٨٠٥ - ١٨٧٩ .  
د. الهام محمد على ذهنى .
- ٥٢- الصحافة المصرية والحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال ١٨٨٢ - ١٩٢٢ .  
د. رمزى ميخائيل .
- ٥٣- المؤرخون والعلماء فى مصر فى القرن الثامن عشر .  
د. عبد الله محمد عزباوى .
- ٥٤- الحزب الديمقراطى المصرى ١٩١٨ - ١٩٢٣ .

- د. أحمد زكريا الشلق.
- ٥٥- الخطاب السياسى الصوفى فى مصر  
د. محمد صبرى الدالى.
- ٥٦- الطيران المدنى فى مصر  
د. عبد اللطيف الصباغ.
- ٥٧- تاريخ سيناء الحديث.  
د. صبرى العدل.
- ٥٨- الجسد والحداثة: الطب والقانون فى مصر الحديثة.  
د. خالد فهمى.
- ٥٩- مصطفى النحاس رئيساً للوفد.  
د. مختار أحمد نور .
- ٦٠ - الفرنسيون فى صعيد مصر.  
د. ناصر أحمد إبراهيم.
- ٦١- حزب الكتلة الوفدية.  
د. منصور عبد السميع منصور.
- ٦٢- الجريمة فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين .  
د. عبد الوهاب بكر.
- ٦٣- عبد الناصر و السياسة الخارجية الأمريكية.  
د. محمد عبد الوهاب سيد احمد.
- ٦٤- المازنى سياسياً.  
د. حمادة محمود إسماعيل .
- ٦٥- قبل أن يأتى الغرب...  
ناصر عبد الله عثمان.
- ٦٦- الخارجية المصرية ١٩٣٧ - ١٩٥٣.  
د. صفاء شاكر.
- ٦٧- الطلبة والحركة الوطنية فى مصر ١٩٢٢ - ١٩٥٢.  
د. عاصم محروس.
- ٦٨- الوطنية الأليفة.

- د. تميم البرغوثي.  
٦٩- الفلاح والسلطة والقانون  
د. عماد هلال  
٧٠- أحوال مصر الإدارية والاقتصادية في القرن التاسع عشر.  
د. زين العابدين شمس الدين  
٧١- جذور الأصولية الإسلامية في مصر المعاصرة، رشيد رضا ومجلة المنار .  
أحمد صلاح الملا  
٧٢- الجامعة الأمريكية في مصر  
د. عماد حسين  
٧٣- الماسونية والماسون في مصر  
وائل إبراهيم الدسوقي  
٧٤- معركة بناء السد العالي  
إلهام محمد السيد عفيفي  
٧٥- تاريخ مصر بين الفكر والسياسة  
د. يونان ليب رزق  
٧٦- كتابة تاريخ مصر.. إلى أين ؟  
د. ناصر أحمد إبراهيم  
٧٧- عدلي يكن .. الأرستقراطية والحركة الوطنية  
د. إبراهيم العدل المرسي  
وبين يديك العدد (٧٧).  
٧٨- عصر الصورة في مصر الحديثة ١٨٣٩ - ١٩٢٤  
د. محمد رفعت الإمام

